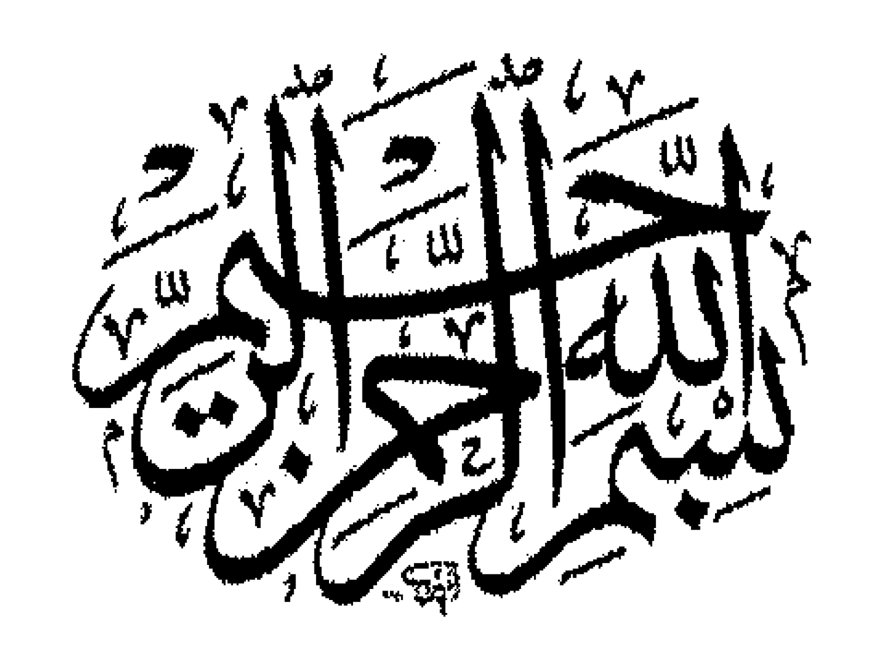
الأسلوبية

مفاهيمها وتجلياتها

الأستاذ الدكتور
موسى ربابعة







الاسلوبية مفاهيمها وتجلياتها

الاسلوبية مفاهيمها وتجلياتها

أ. د موسى ربابعة

رقم الإيداع لدى دائرة المكتبة الوطنية (2013/9/3333)

رقم التصنيف : 810.9

الواصفات: النقد الأدبي// التحليل الأدبي

الطبعة الأولى 1435هـ - 2014م



عمّان -شارع الملك حسين - مقابل مجمع الفحيص التجاري

هاتف : 4651650 - فـاكس : 4643105 6 962+

ص . ب . : 367 عمّـان 11118 الأردن

www.darjareer.com- E-mail: dar_jareer@hotmail.com

ISBN 978– 9957 – 38 – 289 - 6 ردمك

الاسلوبية مفاهيمها وتجلياتها

الدكتور

موسى ربابعة

الطبعة الأولى

2014م -1435هـ



فهرس المحتويات



مقدمة الطبعة الثانية

لا يزال الدرس الأسلوبي يحتل مكانة مهمة في المقاربة النصية ، فالأسلوبية تهدف إلى المعاينة العميقة للنسيج اللغوي الذي تتشكل منه النصوص التي تعني الاعتماد على الاستخدام الفردي للغة التي تملك نظامها الخاص ، ولذا فإن الدلالات المكتنزة خلف الإجراءات الأسلوبية لا تعني مقاربة في ضوء رؤية أسلوبية واحدة لأن الأسلوبية أسلوبيات لها طرائق في الممارسة القرائية .

ولما كان هذا الكتاب يجمع بين التنظير والتطبيق، فإنه لم يتغيا التأصيل لتاريخية الأسلوبية ، لكنه وقف عند أهم العلامات البارزة في الأسلوبية الحديثة ، التي أسهمت في إضاءة عوالم النصوص الأدبية ، ولا يعني هذا تجاهل التراث النقدي العربي، ففي معالجة الانحراف والغرابة عند عبدالقاهر الجرجاني استمد هذا الكتاب رؤية تراثية لبعض التمظهرات الأسلوبية في التراث البلاغي والنقدي عند العرب .

وفي الطبعة الجديدة من هذا الكتاب استمرار للغاية التي تجسدت في طبعته الأولى ، لأن الغاية الأساسية انطوت على الإفادة من الأدوات الأسلوبية في عملية القراءة التي تحولت إلى عملية استراتيجية تحاول أن تستبطن العالم الداخلي للنص الأدبي شعره ونثره ، ولذلك أضيفت دراسات تطبيقية جديدة تناولت خصوصية اللغة في نص لعرار وأساليب شعرية في تجربة الشاعر إبراهيم نصرالله ، وجاء الفصل الأخير من الكتاب دراسة لرواية " مجرد ٢ فقط " لإبراهيم نصرالله ، وهي

محاولة تجريبية لدراسة أسلوب الرواية بالاعتماد على الآليات التي ينطلق منها النقد الأسلوبي .

والله ولي التوفيق

إربد ، ١٥-٥-٢٠١٣

مقدمـــــة الطبعة الأولى

حاولت الأسلوبية في تاريخها الطويل أن تكون منهجاً نقدياً يسعى إلى معاينة النصوص الأدبية بالاعتماد على النسيج اللغوي الذي يتشكل منه النص، مفيدة من الألسنية في الكشف عن وظائف اللغة في تجلية المعنى الذي قصد إليه المؤلف، وإذا كانت ثمة فوارق أساسية بين العلمين، فإن الأسلوبية ركزت بشكل أساسي على الأثر الذي تتركه اللغة في المتلقي.

ولقد كانت طموحات الأسلوبية - ولا زالت - كبيرة جداً في إزاحة كل الأشياء الخارجة عن النص، وسعت جاهدة في التعامل مع النص تعاملاً محايثاً، لا يعنى بالسياقات الأخرى من مثل حياة المؤلف أو سيرته والسياق التاريخي والاجتماعي الذي أفرز النص، وإنما أخذت على عاتقها التعامل المباشر مع النص ساعية إلى الكشف عن أبعاده الجمالية والفنية. وتنهض هذه الدراسة بمعالجة بعض الجوانب المهمة التي تتعلق بهذا العلم فتناول الفصل الأول: النشأة التاريخية لعلم الأسلوب وقوفاً عند أبرز أعلامه، من مثل بالي وشبتزر وياكسبون وريفاتير، وعالج الفصل الثاني أهم تعريفات الأسلوب على أنه إضافة .Hinzufügung (Addition) أي زخرفة وزينة، واختيار Auswahl أو choice، والانحراف .Deviation .Abweichung

أما الفصل الثالث فناقش الانحراف على أنه مصطلح له حضوره في النقد الحديث وفي النقد التراثي، وذلك بما يثيره هذا المصطلح من إشكاليات كثيرة ومتعددة.

وقد جاء الفصل الرابع بعنوان: الغرابة والأسلوب: عبد القادر الجرجاني نموذجاً، برزت فيه الكيفية أو المنهجية التي عالج فيها هذا الناقد مشكلة الغرابة من كونها ظاهرة لها ارتباط واضح بالأسلوب وانعكاساته الأساسية على نفسية القارئ

من خلال التأثير فيه. وختم الكتاب بفصل خامس جاء تحليلاً لثلاثة نصوص شعرية حديثة لأمل دنقل والسياب ودرويش، وعرار وإبراهيم نصر الله، وعالج الفصل السادس: أسلوبية الرواية من خلال مقاربة رواية "مجرد ٢ فقط" لإبراهيم نصر الله.

وبالله التوفيق

الأردن

١٥/ ٥/ ٢٠١٣

موسى ربابعة

الفصل الأول

علم الأسلوب

الفصل الأول

علم الأسلوب

ارتبط الأسلوب ارتباطاً وثيقاً بالدراسات اللغوية التي قامت على يد العالم اللغوي دوسوسير من خلال التفريق بين اللغة **Langue** والكلام **Parole**، وإذا كانت الدراسات اللغوية تركز على اللغة ،فإن علم الأسلوب يركز على طريقة استخدامها وأدائها، إذ إن المتكلم أو الكاتب يستخدم اللغة استخداماً يقوم على الانتقاء والاختيار ويركب جمله ويؤلف نصه بالطريقة التي يراها مناسبة. وقد ركزت كثير من الدراسات التي قامت حول الأسلوب على الفروق الواضحة والجلية بين علم اللغة وعلم الأسلوب.

ومن أهم الفروق "أن الدراسات اللسانية تعني أساساً بالجملة والأسلوبية تعني بالإنتاج الكلي للكلام. وإن اللسانيات تعني بالتنظير إلى اللغة كشكل من أشكال الحدوث المفترضة، وأن الأسلوبية تتجه إلى الحدث فعلاً، وأن اللسانيات تعني باللغة من حيث هي مدرك مجرد تمثله قوانينها، وأن الأسلوبية تعني باللغة من حيث الأثر الذي تتركه في نفس المتلقي كأداء مباشر"[1]، ومن هذا المنطلق فإن الأسلوبية تركز بشكل كثيف ومباشر على عملية الإبلاغ والإفهام، بالإضافة إلى انتقالها الأساسي والجوهري إلى التأثير في المتلقي، وذلك من خلال ميل الكاتب ونزوعه الأكيد إلى أن يجعل كلامه مبنياً ومؤلفاً بطريقة يلفت فيها انتباه المتلقي لما يريده، ولذلك فإن الأسلوبية تسعى بكل تميز لدراسة الكلام على أنه نشاط ذاتي في استعمال اللغة.

وقد سعت الأسلوبية بالإضافة إلى ذلك إلى تخليص النص الأدبي من السياقات الخارجية وشروطه الإبداعية، ولذلك فإنها اتهمت بالقصور سعت لأن تكون منهجاً بديلاً وعلمياً منضبطاً، وهو منهج يهدف إلى تحليل الخطاب الأدبي، والكشف عن أبعاده الجمالية والفنية، وإذا كان هذا طموح الأسلوبية فإنها ذات رؤى غنية نظرياً،

لكن في التطبيق والواقع فإنها مثل غيرها من المناهج، ولذلك لم تكن منزهة وبريئة من العيوب التي وسمت فيها المناهج الأخرى.

ولما كان اهتمام هذه الدراسة ينصب على الوقوف عند علم الأسلوب وحدوده وتعريفاته المختلفة، فإنها ستعمد إلى مناقشة أهم التعريفات التي عرف بها هذا العلم، الذي أثبت على مدى السنوات الماضية أنه لا يزال قادراً على أن يكون طريقاً تعاين فيه النصوص الأدبية معينة عميقة الدلالات والأبعاد.

إن لمحة موجزة عن نشأة هذا العلم يمكن أن تقدم تصوراً عن التحولات والتطورات التي مر بها علم الأسلوب الذي صارت له قواعد وأسس ودعائم، وعمد الباحثون إلى الوقوف عندها والحديث عنها من زوايا ورؤى مختلفة ومتعددة.

يعد شارل بالي ١٨٦٥م - ١٩٤٧م مؤسس علم الأسلوب معتمداً في ذلك على دراسات أستاذه فرديناند دوسوسير، لكن بالي تجاوز ما قال به أستاذه، وذلك من خلال تركيزه الجوهري والأساسي على العناصر الوجدانية للغة، وهو تركيز تلقفه عالم الأسلوب الألماني **Seidler** الذي نفى أن يكون الجانب العقلاني في اللغة يحمل بين ثناياه أي بعد أسلوبي، وإنما ركز على الجانب التأثيري والعاطفي في اللغة وجعل ذلك يشكل جوهر الأسلوب ومحتواه[٢].

إن الالتفات إلى ظاهرة الشحن العاطفي والوجداني في اللغة يشكل مظهراً بارزاً من مظاهر انفتاح الدراسة الأسلوبية على الجانب التأثيري، هذا الجانب الذي لا يمكن الاستغناء عنه، وبخاصة إذا ما فهم الأدب على أنه تعميق وتجذير للجانب الإنساني، إذ إن الإنسان يظل هو مركز العمل الأدبي ومحوره.

ومع أن بالي التفت إلى الجانب الوجداني وتأصيله لفهم الأسلوب إلا إنه لم يقصد به دراسة الأسلوب الأدبي، وقد ألف مجموعة من الكتب هي: في الأسلوبية الفرنسية صدر عام ١٩٥٢م، والمجمل في الأسلوبية صدر عام ١٩٠٥م، واللغة والحياة، صدر عام ١٩١٣م، واللسانيات العامة واللسانيات الفرنسية، صدر عام ١٩٣٢م[٣].

ومن خلال المناقشات التي أدارها بالي في دراساته فإنه تبنى فكرة أساسية ومحورية لها أهميتها في الدراسات الأسلوبية حيث يقول: "تدرس الأسلوبية وقائع

التعبير اللغوي من ناحية مضامينها الوجدانية، أي أنها تدرس تعبير الوقائع للحساسية المعبر عنها لغوياً كما تدرس فعل الوقائع اللغوية على الحساسية"[٤].

إن هذا الالتفاته من بالي لم تتجاوز حدود اللغة العامة، والشائعة ولم ينقلها إلى ميدان دراسة الأسلوب الأدبي، ولذا ظلت أسلوبية بالي هي أسلوبية اللغة وليس أسلوبية الأدب، وبذلك يكون بالي قد جعل الجانب التأثيري ليس في اللغة من حيث هي استعمال، وإنما من حيث هي ظاهرة قائمة في اللغة بشكلها العام.

وقد بيّن بالي الكيفية التي يتم بها تحديد الجانب العاطفي أو الشحن الوجداني في اللغة فبين أن هناك طريقتين مختلفتين لتمييز الخصائص المعبرة للغة ما، "فإما أن نقارن وسائل التعبير فيها بوسائل التعبير في لغة أخرى، وإما أن نقارن بين الأنماط التعبيرية الأساسية في اللغة نفسها"[٥].

ولما كان بالي لم ينقل علم الأسلوب إلى الأدب ولم يستثمره في دراسة الخطاب الأدبي بوجه عام "فإن ذلك لم يظل غائباً عن اتباع بالي والمشتغلين بعلم الأسلوب الذين سرعان ما عزلوا الأسلوبية عن الخطاب الإخباري الصرف، وقصروا عليها الخطاب الفني فأعادوا لقيصر ما لقيصر"[٦].

من هنا كانت أسلوبية بالي قد ابتعدت عن النص الأدبي، ولم تدرسه بمعايير النقد الأسلوبي، مع أنها تملك إمكانية عميقة الأبعاد والفاعلية لدراسة النصوص الأدبية، ولذلك "فإن أسلوبية بالي التي تسمى بأسلوبية التعبير ظلت تعبيرية بحتة، ولا تعني إلا الإيصال المألوف والعفوي، وتستبعد كل اهتمام جمالي أو أدبي، والأسلوبية توسعت فيما بعد فشملت دراسة القيم الانطباعية والتعبير الأدبي"[٧].

وقد تطورت النظرة إلى علم الأسلوب وإمكانية الأفادة منه في دراسة النصوص الأدبية، وبخاصة تلك الدراسات التي قدمها ليوشبتزر (١٨٨٧م-١٩٦٠م)، الذي أقام جسراً بين دراسة اللغة ودراسة الأدب وأسس الأسلوب المثالية، وأحدث ليوشبتزر تحولاً أساسياً وجوهرياً في الأفادة من اللغة في دراسة النصوص الأدبية ودراسة الأسلوب الفردية للأديب من خلال اعتماده على الكشف عن ملمح لغوي أو ملامح لغوية تشكل ظاهرة أسلوبية.

وقد بنى رؤيته هذه متأثرا بآراء كارل فوسلر وبرغسون وكروس وفرويد[٨] وأفاد من دراسات فرويد في الاعتناء بالجوانب السيكلوجية للمبدع، وهو جانب مهم جداً في دراسة العالم النفسي للمبدع، وقد تجلى مثل هذا الأمر في بناء صلة وثيقة بين علم اللغة والأدب من خلال العناصر النفسية التي تتمثل انعكاساتها في عمل الأديب.

وإن أهم المرتكزات التي بنى عليها أسس أسلوبيته تتشكل في عدة نقاط مهمة أولها أن النقد يجب أن ينطلق من العمل الأدبي نفسه، وثانيها أن الأسلوبية يجب أن تكون نقداً قائماً على التعاطف مع العمل وأطرافه الأخرى، وبالإضافة إلى ذلك فقد أشار إلى أن التحليل الأسلوبي يقوم على تحليل أحد ملامح اللغة في النص الأدبي، وإن عملية الدخول إلى الأثر الأدبي تكون من خلال الحدس القائم على الموهبة والدربة والتجربة، وأن السمة الأسلوبية المميزة تكون عبارة عن تفريغ أسلوبي فردي، أو هي طريقة خاصة في الكلام تنزاح عن الكلام العادي، وإن كل انزياح عن القاعدة ضمن النظام اللغوي يعكس انزياحاً في بعض الميادين الأخرى[٩].

وقد ظلت الدراسات الأسلوبية ضمن هذه المعطيات التي أرساها بالي وشبتزر، حتى جاء ياكبسون الذي قدم طروحات جديدة تبرز من خلال تعريفه للأسلوبية إذ يقول:

"إنها البحث عما يتميز به الكلام الفني عن بقية مستويات الخطاب أولاً، وعن سائر الفنون الإنسانية ثانياً"[١٠].

يقدم هذا التعريف أسساً جوهرية في تمييز الأسلوبية التي تقوم على خصوصية العمل الفني عن مستويات الخطاب الأخرى، وهو بهذا يخرج اللغة العامية واللغة الشفوية واللغة غير الفنية من الكلام الفني، لأن الأسلوبية لا تشتغل إلا على الكلام الفني دون غيره.

وقد كسبت الأسلوبية شرعيتها سنة ١٩٦٠م حيث انعقدت ندوة في جامعة انديانا حضرها أبرز علماء اللغة ونقاد الأدب، وكان محور هذه الندوة الدراسات الأسلوبية شارك فيها باكسيون الذي تدخل معه الدراسات الأسلوبية مجالاً يقوم على سلامة العلاقة بين علم اللغة والأدب[١١].

لقد شكلت طروحات باكسبون في معالجته لقضية اللغة والإيصال معتمداً في ذلك على بوهلر Bühler نقطة مهمة جداً في تطور الدراسات، التي تجسر الربط بين علم اللغة والنصوص الأدبية، إذ إنه ركز في دراسته للغة على قضية الإيصال، وبين ذلك من خلال هذا الرسم:

مرسل	سياق رسالة قناة سنن	مرسل إليه

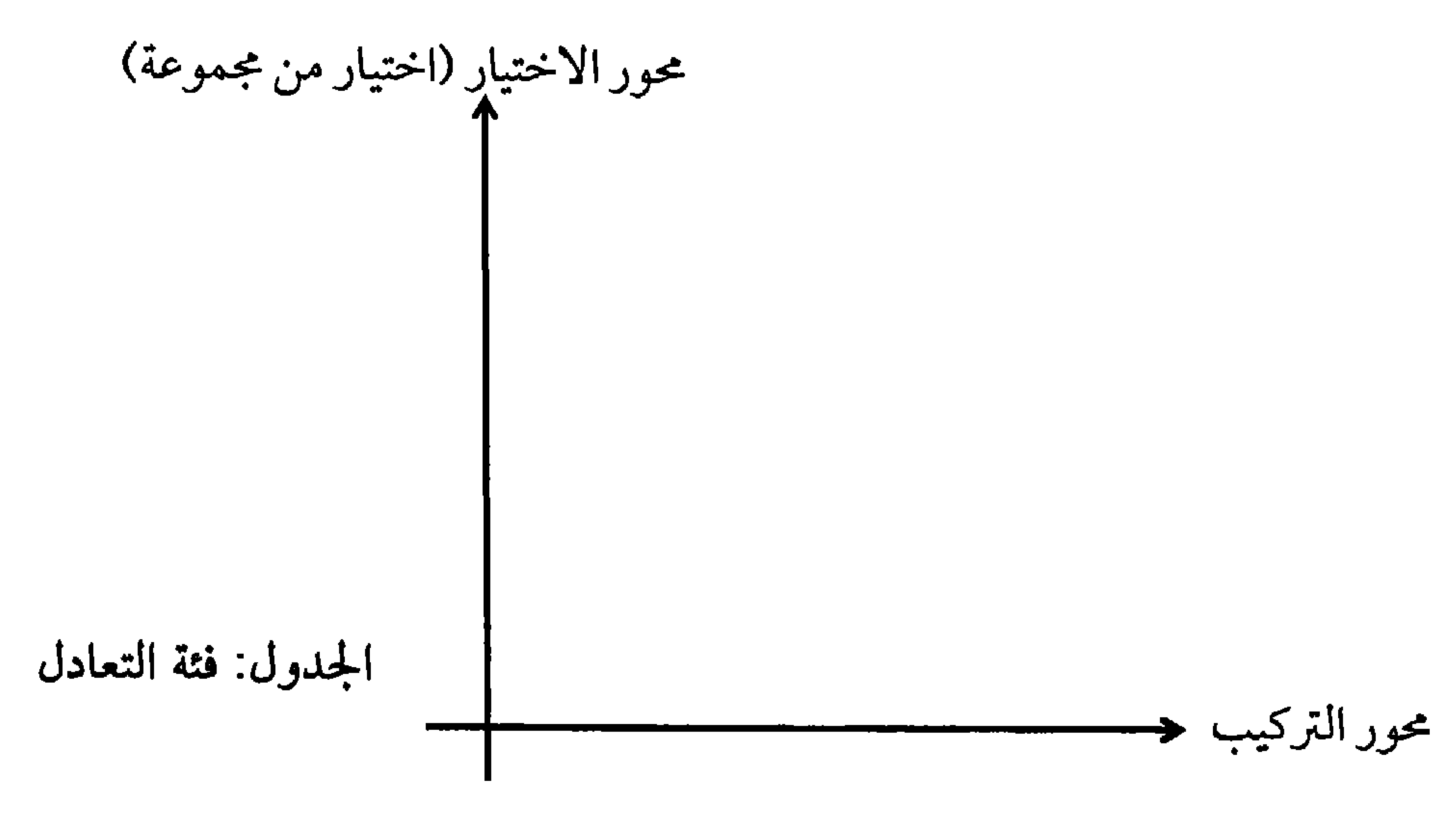
وإذا كانت أدوات الايصال غير اللغوية لا تقوم إلا بوظيفة فعل الخبر، فإن اللغة تقوم بأداء ست وظائف هي:

الانفعالية والمرجعية والشعرية والانتباهية والانعكاسية والإدراكية ويمكن أن يستبدل الرسم السابق بالرسمل الآتي(١٢).

انفعالية	مرجعية شعرية انتباهية انعكاسية	إدراكية

إن هذه الوظائف الست للرسالة تجسد عملية الإيصال في دوائرها المختلفة، وذلك من خلال وظيفة كل واحدة منها، فالوظيفة الانفعالية التي ترتبط بالمتكلم من خلال استخدامه لأسلوب النداء مثلاً والوظيفة الإدراكية أو الإفهامية، ترتبط بالمتلقي من خلال "جمل الأمر" وتمثل الوظيفة الانعكاسية من خلال الحالة، والوظيفة الانتباهية تتجسد من خلال الاتصال مثل: ألو: هل تسمعني، والوظيفة المرجعية التي تجعل اللغة نفسها موضوعاً للتأكيد على أن المرسل والمتلقي يستخدمان اللغة نفسها، أما الرسالة فتصوغ أبعاداً شعرية(١٣)، وليس من الضروري أن تجتمع هذه الوظائف

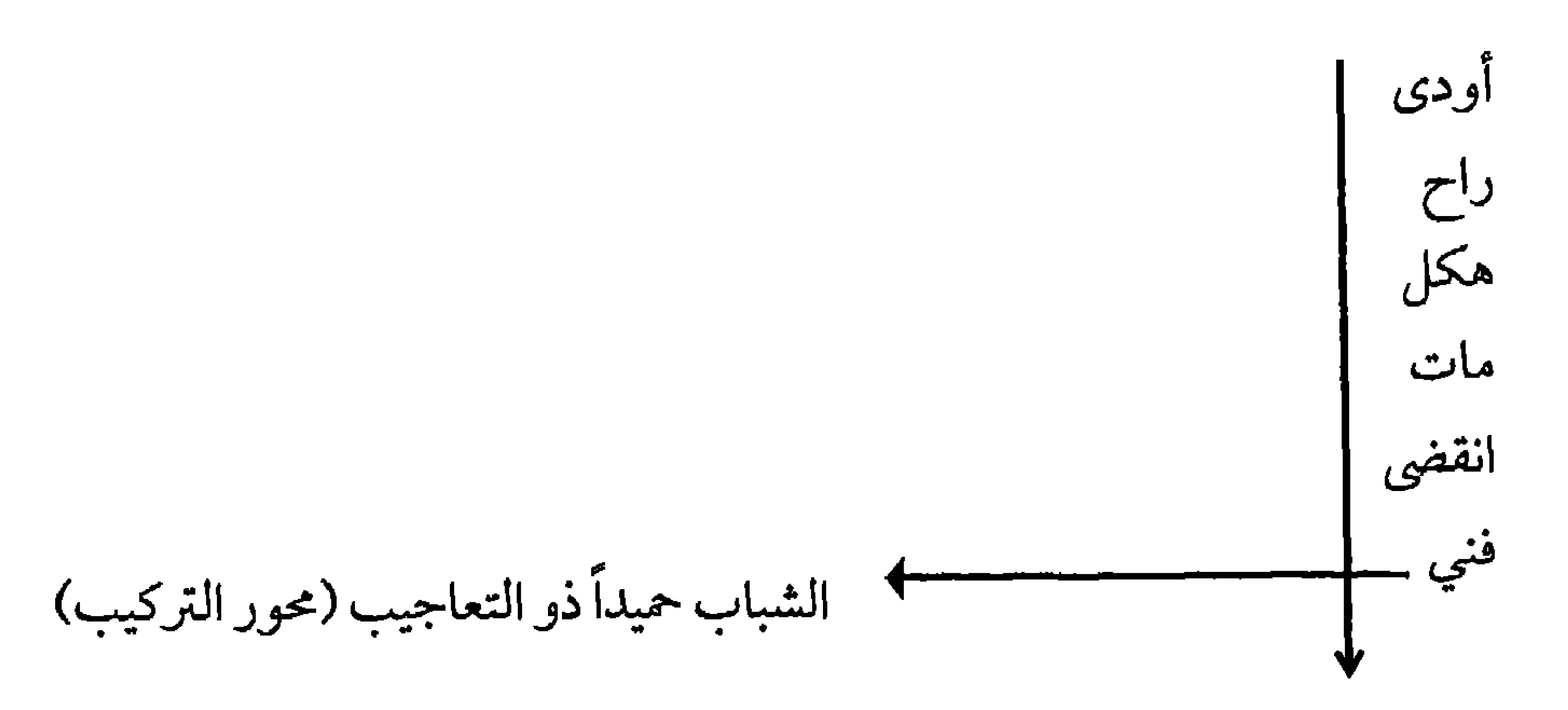
جميعها في الرسالة أو في النص، وإنما ربما تكون واحدة منها هي البارزة، وبروزها لا يمكن أن يلغي الوظائف الأخرى، ولكن ياكسبون ركز على الوظيفة الشعرية لكونها أبرز وظائف الفن اللغوي الأدبي، وفي ضوء هذه الوظائف التي قدمها ياكسبون فإن جماليات اللغة تنشأ من خلال الاختيار والتركيب اللذين يعتمدان على مبدأ التعادل، ولذلك يقول "إن الوظيفة الشعرية تكمن في إسقاط مبدأ التعادل من مبدأ الاختيار على مبدأ التركيب ويمكن تمثيل هذا بالرسم الآتي: [١٤]



وقد وضح ياكسبون هذا الأمر في أن محور الاختيار متطابق مع جدول من التعبيرات التي يمكن أن تتبادل المواقع وسمى ذلك بالتعادل العمودي (Vertikale Äquilenz) وعلى النقيض من ذلك يكون محور التأليف متطابقاً مع جدول من التراكيب وسماه بالتعادل الأفقي Horzontale Äqualenz، وينهض الاختيار والتركيب بوظيفة أساسية تقوم على الانتقاء من بدائل متعددة وتتخذ التراكيب أشكالاً واحتمالات كثيرة مثال ذلك قول سلامة بن جندل:

أودى الشباب حميداً ذو التعاجيب   أودى وذلك شأو غير مطلوب [١٥]

إن مبدأ التعادل يمكن فيما يلي:



فالشاعر قام بعملية اختيار من بين مجموعة من الأفعال المتشابهة تقريباً، ثم يختار الشاعر اسماً من الأسماء المتقاربة ليكون تعبيراً متكاملاً، إذ إن الشاعر يمكن أن يختار ويؤلف ما يختار ضمن بنية يرى أنها المناسبة أو الأكثر ملاءمة مع هدفه ورؤيته. وهذا أمر عائد إلى قدرة الشاعر وكفاءته اللغوية، وإن الوظيفة الشعرية التي يركز عليها ياكسبون توجد في المرسلة الشعرية "التي هي ككل المرسلات واقع ألسني، إلا أن اللغة التي تحمل كلماتها تتوقف عن التصريح والإفصاح عن مغزاها، هذا التوقف يفقد متلقي المرسلة قدرته على الكشف عن مضمونها فيلعب دور المعاين، الذي يحاول أن يستخلص من المرسلة ذاتها السنن المستعملة في كتابتها (أي اللغة التي كتب بها النص الشعري، بينما يستطيع متلقي المرسلة النثرية أن يفهم هذه المرسلة ويفقه معناها بالرجوع إلى سليقته اللغوية"[١٦].

وبهذا تختلف الوظيفة الشعرية عن الوظائف الأخرى التي تحدث عنها ياكسبون، على الرغم من أنها تفيد من الوظائف الأخرى، لكنها لا تسعى إلى الإفصاح والكشف عن مضمونها بل تظل قائمة بذاتها مثلها مثل الرسم والموسيقى، ولأن المرسلة الشعرية قائمة بذاتها وتمتلك خواص تمتاز بها عن خواص الوظائف الأخرى، فقد أطلق على

الكلام في المرسلة الشعرية بأنه انحراف أو انزياح، وغير ذلك من هذه المسميات التي أصبحت أحد أهم تعريفات علم الأسلوب.

ولذلك استطاع ياكسبون أن يميز ما هو شعري عما هو غير شعري؛ لأن المرسلة الشعرية عند ياكسبون لا تقوم بالإبلاغ. إذ إن لأسلوب يكون موجوداً في المرسلة الشعرية بذاتها ولذلك يتحول الأسلوب إلى صياغة لا تعبر عن نفسها بسهولة متناهية.

وإذا كان ياكسبون قد انطلق في جهوده من مقولات الشكلانيين الروس فإن ريفاتير يعد زعيم الأسلوبية البنيوية في كشفه عن أبعادها ولدلالاتها.

ومع ميشال ريفاتير بدأت الأسلوبية البنيوية مساراً مهماً في تناول الأسلوب في النص الأدبي، وقد أفرد كتاباً خاصاً لهذا الغرض وسمه "محاولات في الأسلوبية البنيوية" صدر سنة ١٩٧١م. وقد تمثلت غاية هذا الكاتب في أن الأسلوبية البنيوية تقوم على تحليل الخطاب الأدبي؛ لأن الأسلوب يكمن في اللغة ووظائفها، ولذلك ليس ثمة أسلوب أدبي إلا في النص.

وقد عرف ريفاتير الأسلوب الأدبي "بأنه كل شكل مكتوب وفردي قصد به أن يكون أدباً (١٧). إن هذا الأسلوب هو الشكل المكتوب والفردي والذي يحمل بين ثناياه القصدية. ومن هنا يخرج النص الشفوي واللغة العامة وينتفي انعدام القصدية أو الصدفة في الغاية المتوخاة من المنشئ.

ومن أهم القضايا التي طرحها ريفاتير يتمثل في التركيز على الوحدات الأسلوب في النص، لتمييز الوحدات اللغوية التي لا تقع ضمن المعطيات الأسلوبية؛ وذلك لأن النص يحتوي على بعض الظواهير التي يمكن أن تعد أسلوباً، ويحتوي على وحدات لغوية، لا يمكن أن تحتوي على سمات أسلوبية، وبذلك تصبح الأسلوبية قائمة على الانتقاء أو الاختيار في المعالجة، أي معالجة الظواهر الأسلوبية دون الالتفات إلى العناصر الأخرى.

وقد عمد إلى تأسيس منهج في التحليل الأسلوبي من زاوية التواصل مفيداً من الطروحات الجديدة التي قدمها علم اللسانيات. وانطلق في ذلك من مقولة مهمة وهي أن الأسلوبية "تدرس فعل التواصل لا بوصفه مجرد إنتاج لسلسلة لغوية، ولكن بوصفه

يحمل طابع شخصية المتكلم، وبوصفه يلفت انتباه المخاطب، وباختصار تدرس الأسلوبية طرق الكفاية اللسانية، أي السمة التعبيرية في نقل حمولة عالية من المعلومات، وكلما ازدادت التقنيات التعبيرية تعقيداً – تحقق بقصد أو بدون قصد جمالي من قبل المؤلف– إزداد مكان اعتبارها لغوياً، وهكذا تقوم الأسلوبية باستقصاء الأسلوب الأدبي"(١٨).

ومن خلال هذا الطرح يتجسد الاختلاف بين رؤية ياكسبون الذي يحوّل التحليل الأسلوبي إلى تحليل لساني، أما ريفاتير فإنه يركز على فكرة التواصل التي تحمل طابع شخصية المتكلم في سعيه إلى لفت نظر المخاطب. ولها اعتنى عناية كبيرة بالمنشئ الذي يشفر **encode** تجربته الذاتية، وبالمخاطب الذي يفك شيفرة **decode** مثل هذا التعبير، وهو بذلك يتجاوز ما جاء به ياكبسون الذي كانت نظريته لا تنظر إلى الرسالة الشعرية بوصفها تكييفاً لمتطلبات التواصل، وبدلاً من ذلك ينظر إلى إسقاط مبدأ التماثل على الرسالة بكيفية ما، بوصفه يحررها من المقام ويجعلها غامضة وغير تداولية"(١٩). يقدم هذا التصور رؤية تتجاوز ما طرحه ياكبسون في أن الرسالة قائمة بذاتها، ولا يظهر من ذلك أن هذه الرسالة تحقق تواصلاً من المخاطب، أما ريفاتير فإنه يرى أن الرسالة لا يمكن أن توجد بذاتها، وإنما هناك علاقة يجب أن تنشأ بين الرسالة والمخاطب، فالعلاقة التي تقوم بينهما عنصر مهم من عناصر الأسس التي أقام عليها ريفاتير أسلوبيته البنيوية.

إن هذه الرؤية تستطيع أن تتجاوز كون الأسلوبية تحليلاً ألسنياً يميز عناصر الأسلوبية في رسالة ما، لأن للقارئ دورا في تمييز هذه العناصر، ولذلك يقوم القارئ في أسلوبية ريفاتير بدور مهم جداً، وهو دور يقوم على الوعي والإدراك لما تمثله العناصر الأسلوبية من وظائف داخل النص الأدبي.

ويصبح الباث والمخاطب طرفي عملية الإخبار عند ريفاتير، فإذا كانت غاية الباث في عملية الإبلاغ العادي أن يصل بالمتقبل إلى مجرد تفكيك الرسالة اللغوية لإدراكها، فإن غاية الباث في عملية الإبلاغ الأدبي تتمثل في توجيه المتقبل توجهاً يقوده إلى تفكيك الرسالة اللغوية على وجه معين مخصوص، فيعمد الباث عندئذ إلى شحن

تعبيره بخصائص أسلوبية. تضمن له هذا الضرب من الرقابة المستمرة على المتقبل في تفكيكه للمضمون اللغوي" [٢٠].

ومما يتصل بالمتقبل فإن هناك مقوماً من المقومات التي تعتمدها نظرية ريفاتير وهي ارتباط مفهوم الأسلوب بعنصر المفاجأة التي تصدم متقبل الرسالة وتحدث تشويشاً له، فكلما كانت السمة الأسلوبية متضمنة للمفاجأة فإنها تحدث خلخلة وهزة في إدراك القارئ ووعيه، "لذلك فإن قيمة كل ظاهرة أسلوبية تتناسب مع حدة المفاجأة التي تحدثها تناسباً طردياً، بحيث كلما كانت الخاصية غير منتظرو كان وقعها في نفس المتقبل أوقع، ويربط ريفاتير مفهوماً آخر يجعله من مقومات نظريته وهو ما يعرف بمقياس التشبع، ومعناه أن الطاقة التأثيرية لخاصية أسلوبية تتناسب تناسباً عكسياً مع تواترها، فكلما تكررت نفس الخاصية في نص ضعفت مقوماتها الأسلوبية ومعنى ذلك أن التكرار يفقدها شحنتها التأثيرية تدريجيا" [٢١].

ومما يبدو مهماً أيضاً في نظرية ريفاتير تلك الظاهرة التي تنحو في التحليل منحنى نفسياً وسلوكياً، وذلك من خلال التركيز على المثيرات أو المنبهات الأسلوبية التي تقتضي استجابات من المتقبلين، وهذا الأساس الذي اعتمده ريفاتير في التحليل الأسلوبي قاده إلى التركيز على المتقبل أو القارئ وسماه بالقارئ العمدة **architecteur** وهو أساساً محصلة ردود أفعال عدد من المخبرين اللغويين تجاه النص من ضمنهم نقاد مترجمون وعلماء وشعراء وما إلى ذلك" [٢٢].

فالقارئ العمدة ليس قارئاً بعينه وإنما هو مجموعة الاستجابات للنص الذي يحصل عليها المحلل من عدد من القراء. ولكن الإشكالية التي تكمن في مثل هذا الطرح إذا ما ظلت الظاهر الأسلوبية غير واضحة للقارئ فماذا سيفعل القارئ العمدة؟. إن الاطمئنان إلى مثل هذا الطرح أو الافتراض يقتضي في المقام الأول الالتفات إلى بروز الظاهرة الأسلوبية في النص، وإذا لم يتحقق مثل هذا الالتفات، فإن هناك خللاً ما يحدث في عملية التلقي الي يركز عليها ريفاتير، حتى إن أسلوبيته عرفت في بعض الأحيان بأسلوبية التلقي.

وقد عمد ريفاتير إلى تجنب رد المعيار الذي يحدث عنه الانحراف إلى شيء واقع خارج النص، وإنما جعله في النص نفسه، ولذلك قال: "تنتج القوة الأسلوبية من إدخال نصر غير متوقع إلى نموذج، فالسياق الأسلوبي يتكون من نموذج لغوي يكسره بغتة عنصر لا يتنبأ به" (٢٣)، ولذلك يكون السياق هو الذي يتحدد به المعيار، أي أن المعيار مائل في النص وليس خارجه، وهذا يعني عنده أن السياق قطب لثنائية يتقابل عنصرها(٢٤).

وقد ساق مثلاً عن ذلك قول كورني: "هذا الصفاء المعتم الساقط من النجوم"، حيث إنه جمع بين متقابلين وهما: المعتم والصفاء، وبهذا تحدث المقابل منبهاً أسلوبياً يتطلب استجابة من القارئ، إذ إن الكلمتين تنتميان إلى حقلين مختلفين، وهذا ما يسميه بالسياق الأصغر الذي يقوم على تشكيل المفاجأة التي أعطاها أهمية كبيرة، تلك المفاجأة التي ترتبط بما هو غير متوقع، وغير المتوقع يغدو منبهاً أسلوبياً لابد له أن يحدث استجابة ما لدى المتقبل. فكل واقعة أسلوبية تنشأ من سياق ومن تعارض، ولذلك على الدارس الأسلوبي أن يمنح التعارض عنايته، لأنه يشكل الأجراء الأسلوبي في النص المدروس.

وقد سمى ريفاتير هذا السياق بالسياق الأصغر، ولكنه أشار إلى نمط آخر في السياق سماه بالسياق الأكبر، وهو سياق عرف على أنه جزء من الخطاب الأدبي، الذي يسبق الأجراء الأسلوبي ويوجد خارجه وقد قسمه إلى قسمين:

الأول: سياق + إجراء اسلوبي + سياق، ومثّل لهذا بإدخال لكلمة أجنبية أو مولدة أو مقترضة ثم العودة إلى السياق، ومع هذه الكلمة تكون غير متوقعة ولا تقوم على التعارض كما يحدث في السياق الأصغر.

الثاني: سياق + إجرء أسلوبي + نقطة انطلاق إلى سياق جديد + إجراء أسلوبي.

إن الإجراء الأسلوبي يولد سلسلة من الإجراءات الأسلوبية من نوع واحد مثل استخدام سلسلة من الكلمات المهجورة بعد استخدام كلمة مهجورة ما انتجت إجراء

أسلوبياً، إذ أن الإكثار من استخدام الكلمات المهجورة يفقد التعراض قيمته في الإجراء الإسلوبي(٢٥).

يبدو من ذاك أن ريفاتير استطاع أن يتجاوز أسلوبية بالي وشبتزر على الرغم من أنه أفاد منهما، فإذا كان بالي يرى أن هناك أهمية كبيرة تكمن في الطاقات التعبيرية القارة في صميم اللغة فإن شبتزر ربط الأسلوب بذات صاحبه، في حين أن أسلوبية ريفاتير وهي الأسلوبية البنيوية لم تعن إلا بالخطاب موضوعاً للدراسة، هذا إلى جانب رفض الأحكام الاعتباطية والانطباعات الذوقية.

الهوامش

(١) منذر عياشي، مقالات في الأسلوبية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٠، ص١١.

(٢) برند شبلنر: علم اللغة والدراسات الأدبية، دراسة الأسلوب، البلاغة، علم اللغة النصي، ترجمة محمود جاد الرب، الدار الفنية للنشر والتوزيع، الرياض،١٩٨٥، ص٥٨

أنظر: H.Seideler: Allgemeine Stiltheories. Göttingen.1953-P.211

(٣) بيير جيرو: الأسلوب والأسلوبية، ترجمة منذر عياشي، مركز الإنماءالعربي، بيروت، د.ت، ص٥٤.

(٤) عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، دار الكتاب العربي، ليبيا- تونس، ١٩٧٧، ص٤١، وأنظر: صلاح فضل: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٥، ص١٧، وبيير جيرو: الأسلوب والأسلوبية، ص٥٤.

(٥) برند شبلنر: علم اللغة والدراسات الأدبية، دراسة الأسلوب، البلاغة، علم اللغة النصي، ص ٥٩.

(٦) عبد السلام المسدي: الأسلوبية، ص٤٢.

(٧)بييرجيرو: الأسلوب والأسلوبية، ص ٥٥

(٨) أنظر: صلاح فضل: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ص٤٠، وأنظر عبده الراجحي: الأسلوبية علم وتاريخ، مجلة فصول، العدد الثاني، ١٩٨١.

(٩) المرجع نفسه، ص ٤٢.

(10) Johannes Anderegg: literaturwissenschaftliche Stiltheories. Vandernhoeck und Ruprecht. Gottingen. 1971. P.13

(١١) المصدر نفسه، ص ٢٠.

(١٢) بييرجيرو: الأسلوب والأسلوبية ص ٩٩.

(١٣) منذر عياشي: مقالات في الأسلوبية، ص ٥٧.

(14) Heineich. Plett: Textwissenschaft und Texranalyse, Semiotit, Linguistik. Rhetorik.
Quelle und Meyer. Heidelberg. 1997

(١٥) سلامة بن جندل ديوان سلامة بن جندل قدم له راجي الأسمر، دار الكتاب العربي، بيروت، ١٩٩٤. ص ٣٣.

(١٦) بييرجيرو، الاسكندرية، الأسلوبية، ص ١١٢.

(١٧) ميكل رفاتير: معايير التحليل الأسلوبي، ضمن كتاب اتجاهات البحث الأسلوبي، د. شكري عياد، دار العلوم، الرياض، ١٩٨٥.

وأنظر: Michael Riffaterre: Strukturale Stilistik. List Verlag. München . 1997. P34

(١٨) برند، شبنلر: علم اللغة والدراسات الأدبية، دراسة الأسلوب، البلاغة، علم اللغة النصي، ص٨٧.

(١٩) انظر: صلاح فضل:بلاغة الخطاب وعلم النص، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، العدد، ١٦٤، ١٩٩٢، ص ١٠٨.

(٢٠) انظر: عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، ص ٤٩.

(٢١) المصدر نفسه، ص ٨٦.

(٢٢) المصدر نفسه، ص٨٤

(٢٣) ميكل ريفايتر: معايير التحليل الأسلوبي، ص ٩٠، وبرند شبنلر:علم اللغة والدراسات الأدبية، دراسة الأسلوب. البلاغة وعلم اللغة النصي، ص ٩٣.

(٢٤) شكري عياد: اللغة والإبداع مبادئ علم الأسلوب العربي، انترناشيونال برس، القاهرة، ١٩٨٨،ص ٩٢، وميكل ريفاتير: معايير التحليل الأسلوبي، ص ١٠١، وصلاح فضل: علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته، ص ١٩٦.

الفصل الثاني

ماهية الأسلوب

الفصل الثاني

ماهية الأسلوب

منذ أن بدأت الدراسات الأسلوبية ظهرت هناك تساؤلات متعددة تقوم في كون الأسلوب لا يتضمن تعريفاً محدداً جامعاً شاملاً، بل جاءت تعريفات الأسلوب بشكل متعدد، وذلك حسب منطلقات الناقد أو الدارس، وظهرت لذلك عدة أسلوبيات ولم تبق الأسلوبية أسلوبية واحدة، ولذلك حق للدكتور سعد مصلوح أن يسمي هذا النمط من الدراسات بالأسلوبيات [1]، وليس بالأسلوبية لأن الأسلوبيات ليست واحدة بل ظهرت أسلوبيات مختلفة مثل: أسلوبية بالي وأسلوبية شبتزر وأسلوبية ريفاتير وأسلوبية جيرو وأسلوبية ستانلي فيش وغيرهما من النقاد الذين اشتغلوا على الأسلوبية.

إن ما يمكن أن يلاحظ على الدراسات الأسلوبية يتمثل في تحديد هذا العلم الذي أثار مناقشات وخلافات كثيرة عبر مسيرة وتطوره وصلاته بالعلوم الأخرى التي أفاد منها وبخاصة اللسانيات وعلم النفس، وغيرها من العلوم، لقد عرّف المنشغلون بالأسلوبية الأسلوب تعريفات متعددة، ولم يجمعوا على تعريف واحد، وإذا كانت هذه التعددية في التعريفات تكشف عن خصوبة هذا العلم من ناحية، إلا أنها تعكس في الوقت نفسه ما يحيط به من شكوك وآراء تقلل من أهميته في دراسة النص الأدبي.

ولهذا لم يكن الأمر غريباً إذا ما طرح السؤال التالي: هل ثمة أسلوب؟ وإذا كان الجواب بالإيجاب فما هو، ولماذا تتعدد تعريفاته وأما إذا كان الجواب بالنفي فإن ذلك يطيح بكل الجهود الكبيرة التي بذلها الدارسون الأسلوبيون، ولكن ذلك لا يعني أن الشكوك التي أحاطت بالأسلوبية قد قللت من قيمتها وجدواها، لأنها تمثل منهجاً مثل المناهج الأخرى في قراءة النص، تلك المناهج التي تعرضت لكثير من الانتقادات والخصومات، لقد كان الإدراك في صعوبة وجود تعريف واحد ونهائي للأسلوب أمراً

من الأمور التي أثارت الشبهات حول جدوى هذا العلم، ولذلك ليس غريباً أن يجمع فيلي ساندرز Willy Sanders في كتابة المرسوم بـ (١) "نظرية الأسلوب اللسانية" Linguistische Stiltheorie ثمانية وعشرين تعريفاً للأسلوب ابتداء ببفون في تعريفه للأسلوب بأنه الرجل نفسه وانتهاء بسوفينسكي [٢] ولكن التعريفات المتعددة للأسلوب تتمحور حول عدة عناصر تبدو هي الأكثر أهمية في تعريف الأسلوب وهي: التي تجعل من الأسلوب إضافة واختياراً وانحرافاً وتوقعاً.

الأسلوب إضافة:

لقد عد الأسلوب إضافة أو زيادة Hinzufügung. Addition [٣] وهذا يعني أن الأسلوب شيء يضاف أو يزاد على اللغة تدخل به ويدخل بها عبر ما يمكن أن يميز الكلام بحضور سمة أو علامة من العلامات الأسلوبية. وهذا أمر يقتضي ويستدعي في الوقت نفسه وجود تعبير محايد غيرذي أسلوب أو ليس له أسلوب.

فإلى جانب التعبير المحايد يوجد هناك تعبير غير محايد أي غير متأسلب وقد أشار إنكفست Enkvist إلى أن الإضافة تسبغ على التعبير تصوراً مؤثراً وعناصر وجدانية ووحدة تشكيل فني [٤] وهذا أمر يفضي إلى قضية مهمة، أي أن الأسلوب إذا ما عُد إضافة فإنه يستدعي ناقداً أو قارئاً يتعامل مع هذه الإضافة ويرى فاعليتها وشكلها وتأثيرها.

وإذا كان الأسلوب إضافة فإنه يعني التحسين والزخرفة والتجميل للتعبيرات المحايدة البريئة من أية أسلبة ممكنة، ولكن هل التحسين والزخرفة والتجميل عناصر تأتي دون أن تميز عملاً فنياً ما. إن الإضافة في الأسلوب الأدبي تقابل الإضافة في الفنون الأخرى مثل الرسم وغيره من الفنون التشكيلية، فالأسلوب والخطوط التي تضاف إلى اللوحة الفنية لا بد أنها متضمنة لفاعلية ولتأثيرات فنية ووجدانية تسهم في خلق التفاعل بين الإضافة في التعبير وبين القارئ.

وإذا كان الأمر كذلك فإن هناك من نظر إلى البلاغة كلها بأنها زخرفة وتزيين، والزخرفة والتزيين للتعبير شيء داخل قصدية المؤلف أو الباث وليس شيئاً نافلاً أو زائداً، لأنه يسهم في تشكيل رؤية قادرة على استنفار وعي المتلقي وإدراكه، ففي حالة

شعراء البديع مثلاً تتجسد حالة خاصة في تلك التكثيفات الكبيرة والمتكررةعند هؤلاء الشعراء الذين كانوا يكثفون في أشعارهم تحسينات وزخرفات لا تتوقف عند الدلالة الحايدة والبريئة، وإنما تتجاوز ذلك إلى تشكيل دلالات وإيحاءات متعددة تتوقف على ذائقة المتلقي.

وقد لفت أسلوب أبي تمام النقاد لإكثاره من الإضافات والتزيينات والزخرفات ولكن لو تم تجريد لغة أبي تمام من هذه الزخرفات فماذا سيكون التعبير الحايد، وهل سيؤدي الوظيفة نفسها التي يمكن أن يؤديها التعبير المناسب. إن الإجابة ستكون بالنفي طبعاً، لأن هذا التأنق في التعبير هوتأنق مقصود ليس بريئاً ومحايداً.

إن تعريف الأسوب على أنه إضافة يعني قبل كل شيء تلك الغاية التي يقصدها المنشئ الذي يسعى لأن يكون تعبيره على هذا النحو، وليس على نحو آخر، وبخاصة إذا كان الأسلوب المعاين هو الأسلوب الأدبي، فإن ذلك يعني أن هناك فرقاً شاسعاً بين اللغة المقصودة عبر أسلوبها وإضافاتها واللغة المجردة من الإضافة، فلو تخيل قارئ أنه يستطيع أن يجرد بيت الهذلي الآتي من الأسلوب فما هو قائل: يقول الهذلي:

تكاد يدي تندى إذا مالستها ... وينبت في أطرافها اورق النضر[٥]

إن الاحتمال الذي يمكن أن يتولد من تجريد هذا البيت من الإضافات أمر في غاية الصعوبة، بل إنه يمكن أن يقع في دائرة المستحيل، ولذلك لأن القارئ يتعامل مع الإضافة على أنها حقيقية أسلوبية أو واقعة أسلوبية منتهية ومتحققة، ولا يجوز المساس بها، وإنما يجب السعي إلى تأويلها وتعليلها. وكذلك هو الحال إذا ما حاول المرء أن يجرد المرء التعبير السياب الآتي من إضافاته:

عيناك غابتا لخيل ساعة السحر

أو شرفتان راح ينأى عنهما القمر [٦]

ليس هناك من مناص في التعامل مع الأسلوب على أنه إضافة، وإلا كانت اللغة لغة ذات مسار واحد، وذات مستوى واحد، وهذا أمر تنبذه طبعية اللغة المتمثلة في أن المبدعين قادرون على تشكيل تعبيرات غير موجودة من قبل.

وعندما يكون الأسلوب إضافة فإن السؤال الذي ينبغي أن يسأل، هل ثمة نص أو عبارة دون أسلوب؟ إن الجواب هنا يمكن أن يكون أن هناك أسلوباً في أي تعبير أو نص. ولذلك فإن وصف ظواهر لغوية محددة بأنها أسلوبية يستدعي وسم غيرها بأنها غير أسلوبية (٧).

ولذلك ليس غريباً أن يكون بالي قد أدرك من خلال تركيزه على البعد التأثيري والوجداني في اللغة- كما مر من قبل- في أن الأسلوب ينبغي أن يكون إضافة، هذه الإضافة التي تجعل الأسلوب حقيقة واقعة لا بد للقارئ أن يتعامل معها بما تحمل من تأثيرات وجدانية تتجسد من الشحن العاطفي الذي تحمله اللغة في ثناياها. وهو عنصر لا يمكن إغفاله أو أهماله ،لانه عنصر يحقق عملية الجذب للنص والالتفات إليه والاندهاش به.

وقد أدرك هربيرت زايدلر**Herbert Seidler** الجانبين الأساسيين للغة وهما: الجانب الشكلي العقلي والجانب الإنساني والوجداني، وهو يرى أن الجانب الأخير هو الذي يحتوي على الأسلوب، أما الجانب الأول فهو خال من أسلوب ما، ففي الجانب الإنساني والوجداني يستطيع المرء أن يدرك بعداً إنسانياً(٨)

إن تعريف الأسلوب بأنه إضافة يرتبط ارتباطاً محورياً ووثيقاً بالجانب الإنساني والوجداني والعاطفي، وكل تعبيرلا يحقق هذه الوظيفة فهو تعبير غير متأسلب أطلاقاً، فليست كل التعبيرات قادرة على أن تحمل شحناً عاطفياً ووجدانياً للغة، فهناك تعبيرات لا تحتوي على أي شحن عاطفي للغة وبذلك تكون بعيدة عن أن توسم أسلوب.

لقد تم تجاوز إدراك الواقعة الأسلوبية أو الإجراء الإسلوبي على أنه زينة وزخرفة ليست له وظيفة، "فالخصائص الأسلوبية في الخطاب ليست صيغاً تالية يؤتى بها للتزيين والتحسين، وإنما هي جوهرية لا تتحقق المادة الإنشائية إلا بها، فالأسلوب

ليس من قبل المعاني الثانوية التي تطرأ على المعاني الأول، ولا من قبيل الأفكار التي تهبط على الألفاظ كما تهبط الروح الجسد [٩]

إن التبعير المتأسلب يقتضي بالضرورة وجود تعبير غير متأسلب، لذا يوجد نوعان من التعبير هو التعبير الحايد والتعبير المتأسلب، ولا يمكن تمييز الأخير بوجود الأول، ولكن المعيار الذي يقاس عليه التعبير المتأسلب هو ذلك التعبير الذي يكون خالياً من الوسائل المؤثرة. وإذا ما عاد الدارس إلى البلاغة العربية فإنه سيجد أن البلاغيين كانوا قد فرقوا بين المعاني الغفل السذج والمعاني المزينة والمزخرفة التي تثير الدهشة والغرابة والإعجاب [١٠]

وإذا ما تمت معاينة هذا التعريف للأسلوب من خلال الشعر فإن هناك من رأى أن القافيه والإيقاع شيء زائد عن اللغة العادية، ولكن لو تم تطبيق ذلك على قصيدة النثر مثلاً فإنها تصبح من خلال هذا التصورفاقدة لوظيفتها الجمالية الناتجة عن الوزن والقافية، وإن خسارتها لهاتين الخاصيتين يعني أن هناك نقصاً في الإضافة قد حدث ،ولو كانا موجودين لكانت القيمة الجمالية التي يحققها هذان العنصران قيمة ذات جدوى ومغزى.

وفي ضوء هذا التصور يستدعي الأمر الفصل أو التمييز بين اللغة والأسلوب، وهذا يعني أن اللغة قبل دخولها في عالم العمل الفني تبقى من غير أسلوب، أما إذا ما وضعت في سياق فني فإنها تتمتع بالأسلوب، لأن المرء لا يمكن أن يتصور أن هناك عملاً أدبياً دون أن يكون له أسلوب يميزه عن غيره.

وإن المشكلة التي يمكن أن تنشأ هنا تتمثل في حصر التعبيرات الحاملة لأسلوب ما وتحليلها ودراستها، وربما اقتصر الأمر في الوقوف عند تعيين الأساليب دون السعي إلى تحليلها ودراستها، لأن ذلك يعد قصوراً واضحاً للنصوص الأدبية.

ولكن هذا القصور استطاع أن يكتسب قيمة منهجية وتعليمية بسبب تمييزه بين الشعر العاطفي وبين النثر. وقد أدت المقارنات إلى أن النصوص الشعرية العاطفية تتضمن غالباً عناصر زائدة تغيب بصفة عامة عن نصوص النثر الفني ونعني بها: الوزن والقافية وشكل البيت والمقطع وغيرها [١١]

يبدو هذا الكلام مسوغاً ومبرراً إلى حد ما، لكن كيف يمكن تجاوز ما يسمى بتداخل الأجناس الأدبية، وما أصبح يعرف اليوم بشعرية النثر الذي غدا محط أنظار الدارسين الذين سعوا إلى الكشف عن مظاهر الشعرية وعناصرها المختلفة في النصوص النثرية، إن التفريق بين النثر والشعر لم يعد حاسماً كما كان الأمر في السابق، لأن هناك إبداعات نثرية استطاعت أن تجسد عناصر شعرية في ثناياها.

فالاشكالية التي يمكن أن تنشأ من مثل هذا التصور تكمن في التركيز على الأبعاد المجازية في النص الأدبي، واعتبارها هي الأساس الذي يعتمد عليه تحليل النص دون الالتفات إلى كليته وعناصره الأخرى. وهذا محذور من المحاذير التي يمكن أن يقع فيها الدارس الأسلوبي.

إن مهمة الدارس الأسلوبي لا يمكن أن تكون مقتصرة على تحديد ظواهر الزينة والزخرفة الحادثة في العمل الأدبي، لأن ذلك يعني أن الأسلوب عبارة عن الزينة والزخرفة فقط مع أنه غير ذلك، ولكن للإضافة وظيفة جمالية وتعبيرية ووجدانية ينبغي الالتفات إليها، ولذلك تكون وظيفة الدارسة عندها وظيفة قائمة على تعرية العبارة المتأسلبة في حين أن منشئ النص قد يبدأ بالعبارة المحايدة وتقتضي مهمة الباحث عند أصحاب هذا المفهوم القيام بعملية تجريد أو تعرية للعبارة المتأسلبة بغية الوصول إلى الجوهرالمجرد قبل أن تكسوه هذه السمات المعينة، والباحث يقوم بعمله هذا في اتجاه معاكس لاتجاه منشئ النص الذي يبدأ بالعبارة المحايدة لينتهي بها وقد اتخذت شكلاً أسلوبياً خاصاً، أما الباحث فتكون العبارة المتأسلبة هي نقطة البداية بالنسبة إليه، وعليه أن يقوم بعزل السمات الأسلوبية وتعريفها ليصل إلى العبارة غير المتأسلبة التي نفترض أنها نقطة البداية للمنشئ[١٢]

إن تعريف الأسلوب على أنه إضافة لا يخلو من محاذير، ولكن هذا لا يقلل من شأن مثل هذه الرؤية التي تعمد إلى تجاوز النظرة العقلية في اللغة إلى النظرة الجمالية في الأسلوب، وذلك بما يحمله الأسلوب من شحن عاطفي ووجداني.

وقد أدرك بالي وجهي اللغة العقلي والعاطفي، وأدرك ما للأخير من أهمية كبيرة، فالمتكلم حسب بالي قد يضفي على معطيات الفكر ثوباً موضوعياً عقلياً مطابقاً

جهد المستطاع للواقع، ولكنه في أغلب الأحيان يضيف إليها وبكثافات متنوعة عناصر المستطاع للواقع، ولكن في أغلب الأحيان يضيف إليها وبكثافات متنوعة عناصر عاطفية قد تكشف صورة الأنا في صفائها الكامل (١٣)

ومن هنا فإن اللسانيات تسعى إلى دراسة الخطاب الخالي من الشحن العاطفي في حين أن الأسلوبية التعبيرية تسعى إلى دراسة الاستعمال اللغوي الحامل للعواطف والانفعالات، والعواطف ولانفعالات تتجسد من خلال الإضافة المتمثلة بالتزيين والزخرف.

الأسلوب اختيار:

شاع في الدراسات الأسلوبية أن الأسلوب اختيار **choice** أو **Auswhal** فالمنشئ يستطيع أن يختار من إمكانيات اللغة ما يستطيع، وما يرى أنه الأقدرعلى خدمة رؤيته وموقفه وما يمكن أن يكون قادراً على خلق استجابة معينة عند المتلقي.

إن عملية الاختيار في الأسلوبية يمكن أن تؤدى بطرق أو أساليب متعددة، وهذا أمر ممكن، لأنه يعتمد في الأساس على ثروة المنشئ اللغوية وقدرته على الانتقاء من النظام اللغوي الذي يقدم له إمكانيات واحتمالات متعددة يستطيع الاختيار من بينها. إذ إن هناك احتمالات لتأدية الخبر الواحد بطرق متعددة فيمكن للإنسان العادي أن يعبر عما يريد بأساليب مختلفة، فكيف يكون الحال عند الأديب المبدع، إن الشاعر الذي يسعى إلى أن يعبر عن رؤيته بأسلوب يختاره يمتلك إمكانيات متعددة ولكن الأمر ينتهي به إلى ما يختار على الرغم من أنه قادر على أن يأتي بإمكانيات اختيارية أخرى تتفق مع ما اختيار دلالياً.

فالشاعر يستطيع أن يأتي ببدائل متعددة وكثيرة للتعبير عما يريد أن يوصله للقارئ، فمثلاً كان بمقدورامرئ القيس أن يأتي بأسلوب آخر في مخاطبة صديقيه وفي بكائه على الأطلال:

قفانبك من ذكرى حبيب ومنزل   بسقط اللوى بين الدخول فحومل (١٤)

"ققفا" يمكن استبدالها بكلمات أخرى مرادفة ومتلازمة معها دلالياً و"نبكي" يمكن أن تستبدل أيضاً بكلمات أخرى مرادفة لها وإلخ، في حين أن أسماء الأماكن هي أسماء خاصة بتجربة امرئ القيس لا يمكن تبديلها أو تغييرها، وهنا يكون الاختيار إجبارياً، لأن الشاعر لا يستطيع أن يأتي بأماكن دون أن يكون لها مساس بتجربته الخاصة.

إن الاختيار قائم على التناسل والتوالد ضمن دائرة معينة، ومع ذلك لا يمكن أن يتم الاختيار بحرية تامة لأن الاختيار محكوم بقواعد وأسس أخرى، وقد ألمح عبد القادر الجرجاني إلى مثل هذا الأمر عندما تحدث عن نظرية النظم، يقول:

"أفلا لو أنك فرضت في قوله:

قفا نبك من من ذكرى حبيب ومنزل

أن لا يكون "نبك" جواباً ويكون معدى "بمن" إلى (ذكرى) ولا يكون "ذكرى" مضافة إلى "حبيب" ولا يكون (منزل) معطوفاً بالواو على "حبيب" لخرج ما ترى من التقديم والتأخير عن أن يكون نسقاً، ذلك لأنه إنما يكون تقديم الشيء نسقاً وترتيباً، إذا كان التقديم، قد كان لموجب أوجب أن يقدم هذا ويؤخر ذاك، فإما أن يكون مع عدم الموجب نسقاً فمحال، لأنه لو كان يكون تقديم اللفظ على اللفظ من غير أن يكون له موجب نسقاً لكان ينبغي أن يكون توالي الألفاظ في النطق على أي وجه كان نسقاً حتى إنك لو قلت :"نبك قفا حبيب ذكرى من" لم تكن قد أعدمته النسق والنظم وإنما اعدمته الوزن فقط"(١٥)

تغدو عملية الاختيار في ضوء ما تقدم عملية واعية ومقصودة، وقصديتها تتمثل في الغاية المتوخاة والقصدية المنوي الوصول إليها، لأن عملية الاختيار لا تعني فقط اختيار الكلمات أو المفردات من المعجم بقدر ما تتصل أيضاً بعملية التركيب وتشكيل النسق والسياق، ولذلك فقد تم الالتفات إلى الفرق بين اختيار المفردات أو الألفاظ أو ما يعرف بالاختيار من المعجم وباختيار التركيب. "فلذلك لم تحالف المحاولة لمقارنة ما

يختار مع ما يحتمل اختياره في مجال التركيب، وإن المحاولات التي بذلت من خلال النحو التحويلي لجعل الاختيار الأسلوبي ذا جدوى لم يكتب لها النجاح تماماً. في حين أن الاختيار من المعجم يظل أمراً عملياً وممكناً(١٦)

وإذا كانت الأسلوبية قد ووجهت بأن إمكانيات الاختيار مقتصرة على الألفاظ دون أن يكون ذلك ممكناً في التركيب أو النحو، لأن النحو عملية سابقة على الأسلوب وهو مضبوط بقواعد وأصول لا يمكن تجاوزها، فإن عبد القاهر استطاع من خلال معالجته لقضية النظم أن يجعل المعجم والتركيب داخلين في عملية الاختيار، لأن الاختيار يمكن أن يمتد ليشمل الاثنين معاً لكنه لا يقتصر على المعجم فقط كما أشارت بعض الدراسات الأسلوبية إلى هذا من قبل (١٧) ،فمن خلال مناقشته لقضية الاختيار أشار عبد القاهر إلى أن الاختيار يتضمن المعجم والنحو عندما "تتحد أجزاء الكلام، ويدخل بعضها في بعض، ويشتد ارتباط ثان منها بأول وأن تحتاج في الجملة إلى أن تضعها في النفس وضعاً واحداً، وأن يكون حالك فيها حال الباني يضع بيمينه هنا في حال ما يضع بيساره هناك، وفي حال ما يبصر مكان ثالث ورابع يضعهما بعد الأولين، وليس لما شأنه أن يجيء على هذا الوصف حد يحصره وقانون يحيط به (١٧)

يشي هذا النص بأمورمهمة تتصل بعملية الاختيار، أولها أن عملية الاختيار عملية واعية ومقصودة من المنشىء، لأنه يسعى إلى أن يختار من بين إمكانيات متعددة وكثيرة ،فالاختيار يكون واعياً ومقصوداً، وعندما يكون كذلك فإن المنشئ يضع في ذهنه المتلقي الذي يريد له أن يصل إلى التفاعل معه.

وأما القضية الأخرى التي تثيرها عبارة عبد القاهر "وليس لما شأنه أن يجيء على هذا الوصف حد يحصره وقانون يحيط به"، أن عملية الاختيار عملية يمكن أن تكون لانهائية بل هي مفتوحة على إمكانيات لا حصر لها ليس على صعيد المعجم فقط ،وإنما على صعيد التركيب أيضاً.

وليس من شك في أن عناصر الاختيار ترتبط بعملية الإخبار التي يريد أن ينقلها المنشئ إلى المتلقي، كما أنها ترتبط باعتبار الشكل الذي يراد توصيل الرسالة أو الإخبار من خلاله، ولكن الغاية من عملية الاختيار هي عملية جمالية، تسعى إلى تشكيل الإثارة

والدهشة عند المتلقي، ولذلك تصبح عملية الاختيار عملية غير بريئة من قصدية المنشئ الذي يستعمل اللغة استعمالاً مقصوداً وإرادياً، يختلف فيها عن استخدام اللغة العادية التي تستخدم في الغالب بصورة تلقائية وتكون غير صادرة عن وعي واختيار، لأن اللغة الأدبية تصدر عن فرد يختار ما يختار بوعي وإدراك.

ومن هنا يمكن أن يولد الأسلوب نتيجة "لانتقاء المؤلف من بين إمكانيات اللغة الاختيارية التي تقوم بينها علاقة التبادل، مما يجعل من الميسور ملاحظة الفوارق الأسلوبية في نصوص تنتمي لنفس اللغة عندما تؤدي جميعها المحتوى الإعلامي ذاته بأشكال مختلفة، ويمكن تأسيساً على ذلك أن تدخل نظرية التوصيل في هذا التصور الأسلوبي على اعتبار أن النظام اللغوي ينتج للمتكلم فرصاً عديدة وإمكانيات مختلفة للتعبير من واقع محدد مع ملاحظة مدى ما يتمتع به الكاتب من حرية حقيقية في اختياراته، إذ إن عمليات الاختيار محكومة بالظروف المختلفة التي يمكن تفسيرها بدورها على أنها اختيار يتم على مستوى أعلى [١٨]

فإذا كانت اللغة العادية لغة تلقائية في كثير من الأحيان لا يتوخى من اختيارها قصدية ما، فإن الاختيار الأسلوبي اختيار واعٍ ومقصود، ولذلك لو جاز النظر في المسودات التي يكتبها المبدعون لكان ذلك دليلاً كافياً على القصدية والاختيارات الواعية التي لا يمكن أن تتم دون هدف أو وظيفة، وقد يوحي حذف بعض الكلمات وإبدالها بكلمات أخرى، أو إجراء تقديم أو تأخير أو لجوء إلى حذف أو تقديم بعض الأبيات أو تأخيرها أن وراء هذا الاختيارات وعياً وإدراكاً مقصوداً لا يمكن إغفالهما أو تجاوزهما في الدراسة الأسلوبية [١٩]

وإذا كان ذلك يعكس ماللاختيار من أشكال وطرائق ووسائل فإنه يجسد أن الأسلوب عملية تقوم على الاختيار الواعي والإرادي، وليس هناك من تأليف أو اختيار مجاني يلهث وراءه المنشئ، لأن غاية المنشئ أن يكون اختياره ذا تأثير في القطب الآخر من دائرة الإبداع وهو المتلقي الذي يحاول أن يسأل نفسه، لماذا اختار هذه المفردة؟ ولماذا اختار مثل هذا التركيب؟

وقد حاول برند شبنلر تحديد الاختيارات على النحو الآتي:

١- اختيار الغرض من الحديث: وفيه يريد المتكلم – بناء على أسس محددة – الوصول إلى الغرض من الكلام أو الحديث مثل: الإبلاغ ، الدعوة ، الإقناع، اكتساب معلومات معينة، ويمكن أن يكون الهدف في النصوص الأدبية أغراضاً جمالية.

٢- اختيارموضوع الحديث: وفيه يختار المتكلم الموضوعات غير اللغوية أو الأشياء التي يريد الحديث عنها، على ذلك تتحدد إمكانيات الاختيار التي لها قيمة معينة، فلو أراد مثلاً الإخبار عن حصان فيمكنه حينئذ أن يختار بين: حصان – جواد – فرس ... إلخ.

ولكن لا يمكنه اختيار بقرة أو حمار مثلاً.

٣- اختيار الرمز اللغوي: يختار المتكلم إذا كان يعرف عدة لغات – لغة أو لهجة ما، وهذا الاختيار هام جداً في النصوص الأدبية، حيث تحدث إضافات بلغات أو لهجات أجنبية.

٤- الاختيار النحوي: ويختار المتكلم التراكيب النحوية التي تكون قواعد صياغتها إجبارية (مثلا جملة استفهامية أو جملة خبرية).

٥- الاختيار الأسلوبي: ويعثر المتكلم على الاختيار الأسلوبي من بين الإمكانات الاختيارية المتساوية دلالياً [٢٠].

إن تعريف الأسلوب بأنه اختيار عملية داخلة في جوهر العلاقة بين اللغة والكلام، فإذا كانت اللغة هي النظام فإن الأسلوب هو ظاهرة كلامية فردية في الدرجة الأولى.

ولما كان الأسلوب ينتمي إلى الكلام أكثر من انتمائه إلى اللغة، فإن ذلك يعني أن هناك امكانيات كثيرة للاختيار تتيحها اللغة للمنشئ الذي يريد أن يقدم ما يريد بأسلوب خاص قائم على الاختيار من إمكانيات اللغة المتعددة.

وليس من شك في أن الأسلوب عندما يعرف بأنه اختيار فإن ذلك يستدعي مراعاة كون الاختيار ينشأ من إمكانيات متشابهة ،وإن ما يختار يوضع في علاقة تقابل مع غير ما يختار، فكون الأسلوب اختياراً فإنه يتجسد في مشكلة الترادف وما لها من

إشكالات متعددة"[٢١]، غير أن الترادف هنا لا يعني التوقف عند حدود اختيار المفردات وإنما في اختيار التعبير أيضاً.

والسؤال المهم الذي يطرح نفسه في هذا الإطار هل الاختيار عملية فضافضة وحرة إلى ما لا نهاية، إن الجواب من هذا السؤال يكمن في أن الوسائل اللغوية ليست ممكنة دائماً ،فالاختيار مقيد بنظام اللغة وقواعدها الصارمة [٢٢] ولذلك فإن التجاوزات التي تخرج على النظام اللغوي تركيبياً ودلالياً عدت في الشعر العربي من الضرورات الشعرية، لأنها خرجت على نظام الغوي حتى وجد لها بعض الدارسين مسوغات وتبريرات، إلا أن العرب حاولوا أن يعدوا تجاوز النظام اللغوي ضرورة، والضرورة تكون استثناء وليس قاعدة.

ولكن تعريف الأسلوب على أنه اختيار لابد أن يتعرض لمجموعة من التساؤلات فإذا كان الأسلوب اختياراً، من بين إمكانيات لغوية فإنه يكون ذا مغزى أو معنى إذا ما تم تحديد الظاهر الأسلوبية من خلال هذا التعريف.

فإذا ما حاول الناقد مواجهة نص من النصوص وتحليله ودراسته من خلال تعريف الأسلوب بأنه اختيار فلا بد له أن يحدد الظاهرة الأسلوبية، وإلا فإنه يجعل النص كله على أنه اختيار، وهذا ليس صحيحاً، فمثلاً في بيت امرئ القيس السابق الذي يشكل مطلع معلقته:

قفانبك من ذكرى حبيب ومنزل　　　بسقط اللوى بين الدخول فحومل [٢٣]

فإن الشطر الأول يمثل ظاهرة أسلوبية قائمةعلى اختيار الفعل "قفا" بصيغة الأمر "ونبك" الذي صار جواباً لفعل الأمر وذكرى وحبيب ومنزل، كلها أسماء يمكن استبدالها بمرادفات أخرى، فليس بمقدور الناقد أن يستبدل أسماء الأماكن لأنها منوطة بوجدان الشاعر، والشاعر يتعامل معها تعاملاً واقعياً ،وإن كان قد شعرنها بإدخالها إلى الشعر أي جعلها أماكن ذات خاصية شعرية،لكن أسماء الأماكن لا يمكن رسم محور اختيار أفقي لها. فعلى مستوى اختيار الألفاظ يمكن أن يكون الاختيار اجبارياً في نظر الشاعر، ولكن هل يمكن أن تشكل أسماء المكان ظاهرة أسلوبية؟ إنها لا يمكن أن

تشكل ظاهرة أسلوبية إذا نظر إليها على أنها مفردات مرتبطة مع بعضها ،ولكن يمكن أن تؤلف ظاهرة أسلوبية إذا نظر إليها على أنها تعداد للأماكن التي ترتبط بتجربة الشاعر، إذ توجد هناك عناصر لغوية مثل الأسماء والمعلومات المتعلقة بالزمان والمكان، وهي معلومات حقيقية أو ذات مضمون حقيقي، وإن المضمون الحقيقي لبلاغ من البلاغات لا يمكن أن يقيم تقييماً أسلوبياً بسهولة (٢٤)

وهناك عدة أمور تحكم اختيار المنشئ منها القصد من الإبلاغ أو الهدف منه، والسياق والموقف والقواعد المعجمية والنحوية كل هذه العناصر تتدخل في جعل عملية الاختيار عملية محددة بضوابط وأصول وقواعد، وبهذا تكون عملية الاختيار عملية ليست فوضوية غير مضبوطة أو غيرمحددة، فإذا كان المنشئ يتغيا من إبلاغه أن يكون ذا وقع معين لدى القارئ، فإن اختياره يجب أن يصب في هذا الاتجاه، كما أن الموقف يتدخل تدخلاً مباشراً في اختيار الأسلوب، ذلك الموقف المحكوم بقواعد اجتماعية ونفسية.

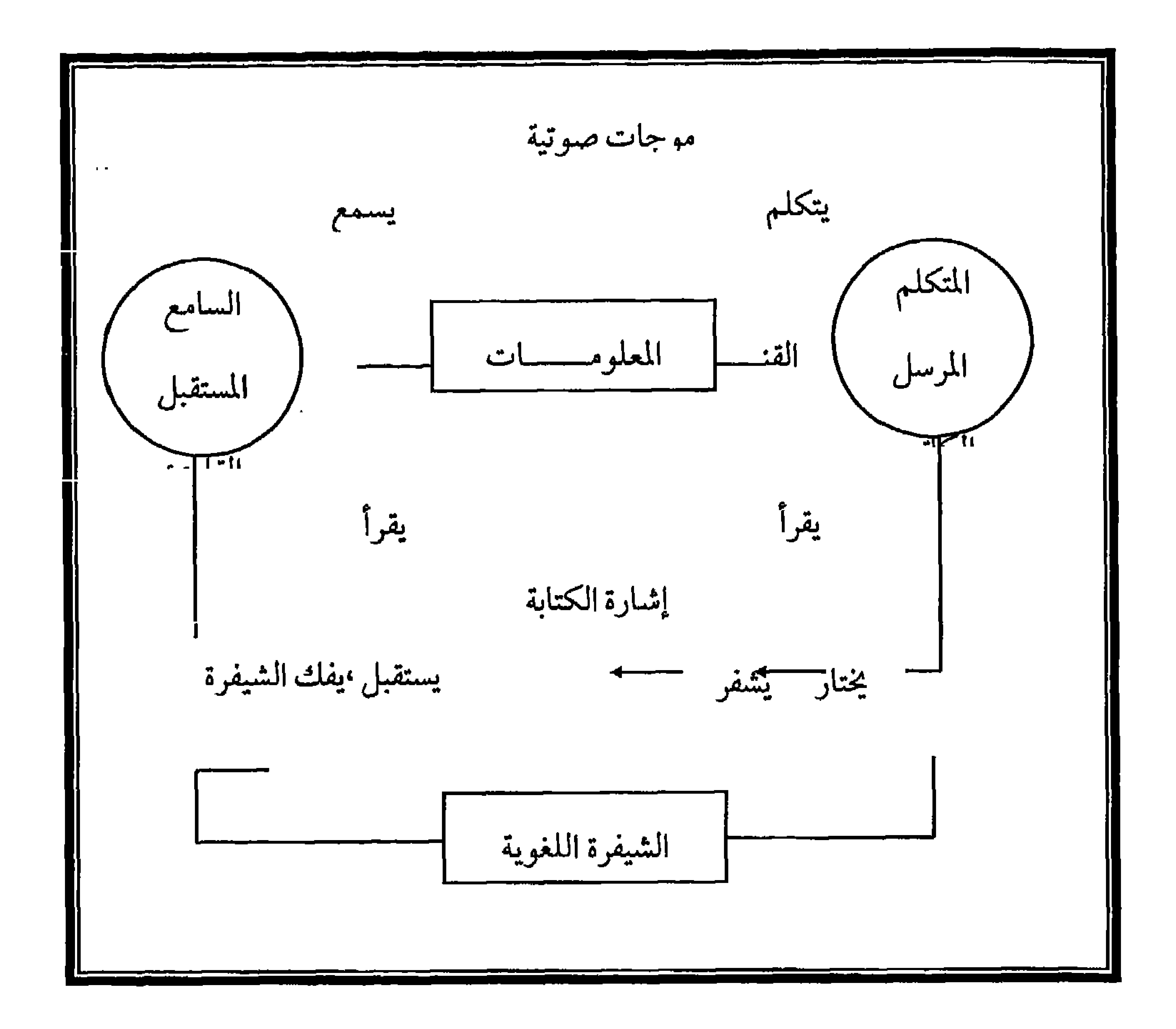
إن السياق عنصر مهم في عملية الاختيار، لذا يجب أن يكون نسقاً متكاملاً بريئاً من الخلل وقادراً على تأدية العملية الإبلاغية التي يتوخى المبدع نقلها إلى القارئ، ولايستطيع المنشئ أيضاً أن يحدث خللاً في قواعد اللغة أو معجمها لأنه محكوم بقواعدها وأصولها.

وقد ميز الدكتور سعد مصلوح بين نوعين من الاختيار سمى الأول: **الانتقاء النفعي المقامي** وهو المحكوم بسياق المقام، وأما الآخر فهو الانتقاء النحوي الذي تتحكم فيه مقتضيات التعبير الخاصة ،إلا أنه يرى أن مصطلح الأسلوب ينصرف إلى النوع الثاني وليس إلى النوع الأول (٢٥)

ولكن يبدو أن **Anderegg** كان أكثر شمولاً عندما جعل الاختيار مرتبطاً بالقصد من الرسالة والسياق والموقف والقواعد النحوية والمعجمية، وهي عناصر مهمة في عملية الاختيار لا يجوز إغفالها عند مناقشة تعريف الأسلوب على أنه اختيار. وترتبط رؤية الأسلوب على أنه اختيار بالمفهوم الذي طرحه ياكسبون من خلال ربطه

له بمحور التركيب ..وهما محوران يشكلان العلاقة العمودية والأفقية في النظرية البنيوية.

لقد تمت معالجة عملية الاختيار في الدراسات اللغوية الحديثة على أنها نظرية في الاتصال وذلك حسب ما جاء به بوهلر **Bühler** وموريس وياكسبون، ويمكن الاستعانة بالرسم الآتي لتوضيح عملية الاختيار ودورها في نظرية الاتصال **Kommunikationstheorie** وهذا الرسم مأخوذ من كتاب **Willy Sander**.(٢٦)



يشي هذا الرسم بعملية الاتصال التي تتحقق بين المرسل والمستقبل وهي عمليـة قائمة على الاختيار من جانب المرسل والاستقبال من جانب المستقبل، وهـذا يعـني أن ذلك لا ينطبق على اللغة الشعرية فقط، وإنما يمكن أن ينطبق في الوقت نفسه على اللغة العادية ،لكن العناية تتركز في اللغة الشعرية من خلال شـحن الخطـاب بطاقـة شـعرية تحقق له الوظيفة الشعرية المتمثلة بحدوث عملية الانحراف بخـروج اللغـة عـن المـألوف والعادي والمستهلك.

إن محور الاختيار يتمثل في إجراء يقوم على الانتقاء من بين إمكانيات اللغة في حين أن محور التركيب يقوم ببناء السياق، وهذا يعيد إلى ما قاله ياكسبون من أن كل تعبير لغوي لابد أن يتحقق من خلاله إسقاط محور الاختيار على محور التركيب.

وفي ضوء هذا التعريف للأسلوب يصبح القارئ أمام تساؤلات عديدة هل الأديب أو المنشئ يمتلك حرية مطلقة في اختياراته، وما هي دواقع هدا الاختيار وما هي فاعليته وتأثيره في النص، أو في السياق الذي يرد فيه، إن الاختيارات كما يظهر لا تكون فوضوية ولانهائية في جميع الحالات، لأنها تكون محكومة بأصول وضوابط وبخاصة من جانب النحو وجانب الحقائق المرتبطة بأسماء الناس والأماكن والزمان وغير ذلك، أما النحو فهو يمثل ضوابط لا يمكن تجاوزها وتجاهلها إلا إذا تمت معالجته في ضوء مقولة النحو التوليدي. لا يمكن أن يكون الاختيار في كل الأحوال عفوياً إلاّ إذا كانت اللغة المستخدمة لغة تلقائية لكن الاختيار في ضوء الأسلوب يكون اختياراً واعياً ومقصوداً.

وتبقى هناك إشكالية مهمة تتعلق بالاختيار تتمثل في السؤال التالي هل يعد كل اختيار أسلوباً، فالجواب ليس كل اختيار أسلوباً وبخاصة إذا كان الاختيار لا يحمل في ثناياه أية قيمة جمالية أو فنية.

الأسلوب انحراف:

يبدو أن تعريف الأسلوب بأنه انحراف **Abweichung** من أكثر تعريفات الأسلوبية شهرة وانتشاراً. ولم يبق هذا التعريف خاصاً بالدراسات الأسلوبية بل إنه تعلق بالشعرية تعلقاً كبيراً وبخاصة تلك الدراسات التي درات حول الشعرية اللسانية.

ويرتبط الانحراف بالاختيار ارتباطاً وثيقاً، لأن الاختيار يقوم على إمكانيات متعددة تفتح المجال لحدوث الانحراف، وتحققه وتجليه، إذ إن الاختيار يمكن أن يبرر بالمقارنة مع حالة الحياد أو الأسلوب المحايد أو ما يعرف بالدرجة الصفر، وبذلك فإن الاختيار ينفتح على الانحراف بشكل وثيق. إن انتشار مفهوم الأسلوب على أنه انحراف يتجسد بشكل كبير في معالجة النقاد المختلفة له، فقد وقف بعض النقاد من هذا التعريف مواقف متفاوتة، وقيمه بعضهم تقييماً ايجابياً في حين قيمه الآخرون تقييماً

سلبياً، فقد شاعت عبارة فاليري التي قال فيها إن الأسلوب هو في جوهره انحراف عن قاعدة ما، وشاركه في هذا الرأي عدد من النقاد ودعوا إلى ضرورة أن يعتاد الباحث على القاعدة أولاً حتى يتمكن من اكتشاف الانحرافات المتفرعة عنها [٢٧]

وإذا كان مصطلح الانحراف مصطلحاً إشكالياً في النظرية النقدية الغربية، إذ وجد له أكثر من مرادف من مثل الانزياح والتجاوز والاختلال والإطاحة والمخالفة والشناعة والانتهاك وخرق السنن واللحن والعصيان والتحريف[٢٨]. فإنه في النقد العربي القديم والحديث قد وجد أيضاً مرادفات أخرى تصف هذا الإجراء، مثل الاتساع والعدول والمخالفة والغرابة، وغيرها من المصطلحات الأخرى.

وإذا كان الانحراف قد وجد مرادفات كثيرة فإن المعيار التي يخرج عنه الانحراف قد سمي مسميات كثيرة أيضاً. من مثل: الاستعمال الدارج والمألوف والشائع والوضع الجاري والدرجة الصفر والسنن اللغوية والعبارة البرئية [٢٩]

وقد وجد لذلك مماثلات في البلاغة والنقد عند العرب. من مثل: أصل اللغة وأصل الوضع والحقيقة وغيرها من المصطلحات.

يبدو أن للانحراف اشكالاً متعددة لا تتوقف عند حد شكل واحد أو نمط واحد، وقد صنف س. ماركوس **Marcous** الانحرافات المقبولة في النظرية الأسلوبية إلى خمسة أنواع:-

١-انحرافات يمكن أن تندرج – حسب امتدادها في النص – في الانحرافات المحلية أو الشاملة. ويصيب الانحرا ف المحلي أو الموضعي جزءاً محدداً من السياق، ويمكن وصف الاستعارة بأنها انحراف موضعي عن اللغة المعيارية. أما الانحراف العام أو الشامل فإنه يصيب النص كله، فتردد وحدة معينة بكثرة غير مألوفة، أو ترددها بندرة غير مألوفة في نص ما، إنماهو انحراف عام يمكن تحديده إحصائياً.

٢- يمكن أن تتنوع الانحرافات – بالنظر إلى صلتها بنظام القواعد الموجودة في المعيار اللغوي – إلى انحرافات سلبية وأخرى إيجابية، ولا ترى الانحرافات السلبية على أنها تقييد أو تضييق للمعيار، أما الانحرافات الإيجابية فإنها تقدم – بصفتها الايجابية

- قواعد إضافية لتقييد المعيار وتحديده وتنشأ في الحالة الأولى تأثيرات شعرية بالاعتداء (الخروج) على القواعد النحوية وفي الحالة الثانية بقيود في النص كالقافية مثلاً.

٣- يمكن أن تصنف الانحرافات على ضوء صفة المعيار بالنص مجال التحليل، وهكذا تتميز الانحرافات الداخلية من الخارجية، فيوجد أي انحراف داخلي حينما تبرز وحدة لغوية عن المعيار الممتد في النص كله، أما الخارجي فإنه يحدث إذا انحرف أسلوب النص عن معيار اللغة المعينة.

٤- تصنف الانحرافات بناء على المستوى اللغوي الذي تحدث فيه، وبهذا يمكن تمييز الانحرافات التالية: الخطية أو الكتابية، الفنولوجية، - الصرفية - النحوية - الدلالية.

٥- تتميز الانحرافات في النهاية بناء على وجود أسس أخرى مثل الوحدات اللغوية أو اندماجها بالمعنى الذي ورد عند ياكسبون. إن الانحرافات النحوية التركيبية التي تأتي في تتابع الرموز اللغوية تخل بنظم الاندماج (مثال ذلك انحراف موقعية الكلمة عن المعيار" أما الانحرافات الجدولية فإنها تخل بنظم الاختيار عند انتقاء الرموز اللغوية مثال ذلك انحراف الأجناس النحوية : الصفة بدلاً من المبتدأ - المفرد بدلاً من الجمع .... [٣٠]

إن هذه الأشكال التي قدمها ماركوس والأشكال الأخرى للانحراف، لم تكن عناصر يمكن قبولها دون اعتراض، إذ إن مفهوم الانحراف بحد ذاته تم الاعتراض عليه. لأن الانحراف يمكن أن يكون مفهوماً فضفاضاً بحيث يمكن القول إن اللغة الشعرية هي الانحراف عن اللغة العادية أو عن لغة النثر، ولكن لغة النثر في بعض الأحيان تكون مختلطة بأمشاج شعرية، وبخاصة في ضوء تداخل الأجناس الأدبية، فقد انتقل السرد إلى الشعر مثلاً كما أن بعض عناصر الشعرية تتجسد في الرواية والقصة وغيرها من الأجناس الأدبية.

وبالمثل فإن مفهوم الانحراف يمكن أن يكون ضيقاً مقتصراً على المجازات وبعض الإجراءات الأسلوبية المتعلقة بالبلاغة، مثل الاستعارة والتقديم والتأخير والحذف

وغيرها، ولكن هل كل النصوص الأدبية استعارات أو تقديماً أو تـأخيراً أو حـذفاً، إن هذه الإجراءات أو الظواهر الأسلوبية تأتي بصورة أو بـأخرى في النصـوص الأدبيـة ، لكن ليس النص الأدبـي كلـه اسـتعارة أو تقـديماً وتـأخيراً أو حـذفاً وغـير ذلـك مـن الإجراءات الأسلوبية، لذلك فإن مواجهـة الانحرافـات في نـص مـن النصـوص يعـني التركيز على عناصر دون العناصر الأخرى.

ومع أن أحداً لا يسـتطيع أن ينكـر أن الانحـراف إجـراء أسـلوبي مقصـود مـن المؤلف لأنه يتغيا منه تكريس قيمة فنية وجمالية تنبجس في الـنص لتوليـد عناصـر ذات أبعاد جمالية تقود إلى التأثير في القارئ، ولكن مع كـل الأهميـة الـتي تعطـى للانحـراف ودوره في سياق النص الذي يرد فيه، إلا أن الإشكالية تظـل قائمـة في طبيعـة العنصـر الذي يحدث عنه الانحراف، فجوهر تعريف الأسلوب على أنه انحراف مائل في الموازنة بين أساليب استخدام اللغة، لكن المشكلة ما هو الشيء الذي يجب أن يوازن بـه. فقـد عمد ليوشبتزر إلى وضع عمل المبدع كله في مقابل معيار لغة عصره.[٣١]

وقد عمد الدارسون إلى البحث عن المعيار الذي يحدث عنـه الانحـراف، ويمكـن من خلاله وصف ظاهرة أسلوبية بأنها انحراف، وتبدو مثل هذه العملية سهلة ويسيرة، لكنها في الواقع قادت وتقود إلى بعض الإشكاليات، الـتي تتعلـق بتحليـل الإجـراءات الأسلوبية.

وفي ضوء الإحساس الشديد بضـرورة البحـث عـن معيـار وجـد بـيرجيرو أن المنهج الاحصائي يمكن أن يكون معياراً من خلال الألفاظ ذات التواتر غير العادي عند كاتب معين بالقياس إلى عدد آخر من الكتاب المعاصرين [٣٢]، ووجد ريفاتيرأن السياق هو المعيار، فبدلاً من أن يبحث عن المعيار في أشياء خارجة عن السياق وجد أن السياق نفسه يمكن أن يكون هو المعيار.

ولما كان السعي للبحث عن المعيار الذي يتحدد به الانحراف وتعرف به درجتـه، فإن هناك صعوبة في تحديد المعيار، الذي يفترض أن يكون قد رسخ واستقر في النظـام اللغوي المتمثل بالمعيار والاستخدام اللغوي المتمثل بالأداء.

وإذا كانت الانحرافات في نص من النصوص مبعث حيويته وعلامة على أدبيته وخروج اللغة عن مألوفها، فإن الاقتصار على تعريف الأسلوب على أنه انحراف يبدو نوعاً من المجازفة التي تقود إلى عملية آلية قائمة على تعيين الانحرافات ووظيفتها فقط، علماً أن هناك نصوصاً ذات قيمة أدبية ولا تحتوي على انحرافات كثيرة ومتعددة، ولكن يبدو أن الانحراف ليس نمطاً واحداً، وإنما يمكن أن يكون مجموعة من الأنماط والأشكال، حسب رأي نعيم اليافي الذي جعله أربعةأنماط: "وهي الانزياح المجازي والانزياح الايقاعي، والانزياح اللغوي بجميع ضروبه: انزياح الصفات عن موصوفاتها وانزياح التضايف أو الإسناد وانزياح التركيب وانزياح التقديم والتأخير .. وانزياح حروف المعاني بتضمن معاني بعضها، وانزياح الوقف، وانزياح النحو بتكسير قواعده أو تجاوزها أو عدم الالتفات إليها وانزياح التناقض أو التضاد. وأما النمط الرابع فهو الانزياح الدلالي ما بين الصوت والمعنى أو المحمول والوسيلة أو الدال والمدلول ..."[٣٣]

ومع شيوع هذا المفهوم وانتشاره الواسع فإنه لا يزال يثير إشكالية كبيرة جداً، وأول هذا الإشكاليات تتعلق بالمفهوم نفسه، فهو مفهوم غير محدد تحديداً دقيقاً.

ومع ذلك فإن الدراسات على تعددها لم تستطع في أكثرها أن تغمض عيونها عن القيمة الجمالية والأدبية للانحراف.

إن القيمة الجمالية للانحراف قد جعله عنصراً أساسياً في عملية الإدراك الجمالي للأدب وفي ضوء هذا فقد عمد بليت **Plett** إلى وصف الانحراف بالجمالي في تقسيماته الآتية:

١- الانحراف الجمالي: اللانحوية **Ungrammatikalität**

والمقصود بهذا هو الانحراف الخارق لمعيار النحو المتعارف عليه، ومع ذلك فإن هناك بعض الاعتراضات التي لا تجعل هذا النوع من الانحراف مسوغاً ومقبولاً، إذ ليس كل خروج على القاعدة النحوية يمتلك وظيفة جمالية، هذا من ناحية ومن ناحية أخرى فكلما كان النص خارجاً على النحوية كلما كان أكثر أدبية، وهذا يعني أن النص يحتوي على الأدبية إذا كان يتكون من انحرافات فقط.

٣- الانحراف الجمالي: التناسبÄquivalent

والمقصود به الانحراف المناصر للقاعدة، فالتناسب يمكن أن يحدث من خلال التكرار والتماثلاثات والتطابقات، وتناسب أشكال صوتية وصرفية وتركيبية ودلالية وطباعية كما فعل ياكسبون وليفين، ولكن هذا لا يعني أن التناسب لا يخلو من بعض المآخذ، فليس كل أسلوب يتضمن قيمة جمالية، ولا يعني أيضاً أن النص أكثر أدبية كلما كثر فيه التناسب، وكذلك فإن التناسب ليس الخاصية الأسلوبية الوحيدة المنتجة للشعرية.

٤- الانحراف الجمالي: الحدوث Okkurrenz

وهذا يعني قلة ورود الظواهر اللغوية من الناحية الاحصائية، أي أن لغة القصيدة ما هي إلا حدوث ذو طبيعة فردية يختلف عن اللغة العادية أو اليومية.

٥- الانحراف الجمالي: المعاودة أو التناوب Rekurrenz

ويعني هذا كثرة ورود الظواهر اللغوية من الناحية الاحصائية بحيث تأتي عناصر لغوية في النص الأدبي ولا تأتي في اللغة اليومية(٣٤)

إن هذه الأضرب من الانحراف الجمالي تشكل دون شك علاقة من العلاقات التي تصف الأبعاد الجمالية التي تتجسد في النص الأدبي، حتى وإن كانت غير بريئة من الاعتراضات التي يمكن أن توجه إليها، ولكن ذلك لا يعني أن الانحراف في أشكاله المتعددة عبارة عن إجراء أسلوبي لا يمتلك أية وظيفة ذات فاعلية أدبية وجمالية، لأن عملية الانحراف ما هي إلا إجراء يتغيا الكاتب منه أن يحدث أثراً في المتلقي، وهذا من شأنه أن يجعل مثل هذا الاجراء الأسلوبي عنصراً واقعاً في صميم عملية التلقي، لأن الأسلوب انتاج من المنشئ واسترجاع من المتلقي.

وقد اشتغل ليفن على الانحراف وكتب مقالتين هما: "الانحراف المحدد والاحصائي" "والانحراف الداخلي والخارجي في الشعر" وقد ميز في المقالة الأول بين اللغة الشعرية واللغة النثرية وأبرز أن اللغة الشعرية لغة قائمة على الإدهاش، فقد يحدث الانحراف في الإيقاع والوزن مثل الموشح وقصيدة التفعلية وقصيدة النثر،وربما

يحدث في عملية الطباعة والكتابة مثل استخدام الحرف السميك وتقطيع الكلمات واستخدام اللغة المحكية في سياق اللغة الفصحى(٣٥)

ويمكن أن يكون الانحراف ماثلاً في خروج الأسلوب الشعري عن النمط القديم، فأسلوب شعر العصر العباسي يختلف عن أسلوب الشعراء الجاهليين، وهكذا، أي أن الخروج عن القوانين الشعرية قد يحدث من فترة إلى أخرى أو يمكن أيضاً أن يختلف أسلوب فترة أدبية عن الفترة الأخرى.

وقد قسم ليفن الانحراف إلى قسمين: انحراف داخلي وانحراف خارجي: فقال: إن الانحرافات تنقسم إلى قسمين: الأول الانحراف الذي يحدث في القصيدة بحيث إن المعيار يكون في سائر القصيدة التي يحدث فيها الانحراف، أما الثاني فهو ذلك الانحراف الذي يوضح بوصفه مقابل ما يقع خارج القصيدة. فقد عد الخطأ العروضي والاضطراب في الوزن انحرافات داخلية، وان الابتداء بحرف كبير في بداية السطر الشعري يعني انحرافاً خارجياً، وهناك بعض الانحرافات التي يمكن أن تعد داخلية وخارجية من مثل : الجناس الاستهلالي –

Alliteration – والتضمين العروضي **Enjambement** والوقوف على مفاصل البيت الشعري **Zasur** (٣٦)

وإن الانحراف يتجلى بصوره المختلفة من خلال الفاعية التي يمتلكها في سياق النص الذي يرد فيه، ولكن إدراك الانحراف في النص ليست عملية مقتصرة على التحديد، لأن المنشئ الذي ينتج الانحراف يقصد منه التأثير في القارئ وإثارة توقعه، وإثارة التوقع عنصر مهم في الدراسة الأسلوبية التي صارت تعرف بأسلوبه التلقي.

وينبغي التركيز على الصلات الحميمة التي تقوم بين النص وردود فعل القارئ وهذا عنصر من العناصر المهمة التي تركز أو ينبغي أن تركز عليها الدراسات الأسلوبية، ولذلك يجب أن لا ينظر إلى الإجراءات الأسلوبية وما تخلفه من تأثيرات على أنها خصائص كامنة في الأسلوب، وإنما هي تأثيرات تتولد من خلال عملية التلقي، إن الارتباط العميق بين عنصري الاختيار والانحراف يتمثل في القصدية التي يرمي إليها مؤلف النص الذي يبنى أسلوبه معتمداً على الاختيار والانحراف؛ لأنهما

عنصران يستطيع من خلالهما أن يتوقع كيفية تلقي القارئ لنصه، وبخاصة اختياراته التي تتضمن الانحرافات، وذلك من خلال ما تثيره هذه الانحرافات من تأثيرات يكون لها بعد عاطفي ووجداني. وهو بعد لا يمكن التنازل عنه في الدراسات الأسلوبية، ومما لا شك فيه أن المفاجأة عند ريفاتير والانتظار الخائب عند ياكسبون ما هي الاتجسيد للانحراف بعينه، فهذه المفاهيم ما هي إلا عناصر قادرة على إقحام القارئ في الدراسة الأسلوبية، فالانحراف إنتاج وإبداع من المؤلف ولكنه استرجاع وتلق من القارئ، ولذلك فإن وسائل اللغة التي يراد بها جذب الانتباه، إنما تحدث ذلك بفضل ما فيها من المفاجأة أو الخروج على سياق الكلام العادي أي بفضل ما فيها من الانحراف.

وعلى الرغم من الانتقادات التي وجهت إلى الانحراف، فإن ذلك لا يعني التقليل من فاعليته في النص الأدبي عامة والشعري خاصة، لأنه عنصر من العناصر التي تضفي حيوية وجمالية على السياق الذي يرد فيه، ولا يمكن لدارس أن يتجاوز الانحرافات الموجودة في النص، لأنها تعد علامات أسلوبية بارزة تقود الدارس إلى محاورتها وإعادة قراءتها في ضوء خبرته ومعرفته الجمالية.

الهوامش

(١) سعد مصلوح: الأسلوب دراسةلغوية إحصائية، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٨٤، ص٢١.

(2) Willy Sanders: Linguistische Stiltheorie. Proplem. Prinzipien und moderne Prespektiven des Sprachstil. Vandenhoeck und Ruprecht in Göttingen. 1973

(٣) المرجع نفسه، ص ١٠-٢٢.

(4) Heinrich Plett: Linguistische Stitheorie. P.54

(٥) أبو علي القالي: الأمالي، دار الجيل، بيروت. د.ت. ١٤٠/ ٧١.

(٦) بدر شاكر السياب: ديوان بدر شاكر السياب، دار العودة، بيروت، ١٩٨٩، ص ٣٣٢.

(٧) سعد مصلوح: الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، ص ٢٢.

(8)Herbert Seidler: Allgemeine Stilistik. P 72

(٩) انظر صلاح فضل:علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته،ص ٨٢، وانظر: برند شبنلر: علم اللغة والدراسات الأدبية، ص ٥٣.

(١٠) سعد مصلوح: الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، ص ٢٣.

(١١) المصدر نفسه، ص ٢٥.

(١٢) المصدر نفسه ص ٢٨.

(١٣) محمود عياد: الأسلوبية الحديثة محاولة تعريف، مجلة فصول، العدد الثاني، ١٩٨١.

(١٤) امرؤ القيس: ديوان القيس، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة، ص ١٧.

(١٥) عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تحقيق محمد رشيد رضا، دار المعرفة، ١٩٧٨ ، ص١١٢.

(١٦) شكري عياد: اللغة والإبداع، مبادئ علم الأسلوب العربي، ص ٨٧.

(١٧) عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص ١٢٢.

(١٨) أنظر برند شبنلر:علم اللغة والدراسات الأدبية، ص ٨٥.

(١٩) صلاح فضل: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ص ١١٨.
(٢٠) برند شبنلر: علم اللغة والدراسات، ص ٨٣-٨٤.
(٢١) المرجع نفسه، ص ٢٤.
(٢٢) عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص ٤٨.
(٢٣) امرؤ القيس: ديوان امرئ القيس، ص ١٥.
(24)Johanns Aderegg: Literaturwissenschaftliche Stiltheories P. 23
(٢٥) سعدد مصلوح: الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، ص ٢٨.
(26) Willy Sanders: Linguistische Stiltheorie. P.52
(٢٧) انظر: شكري عياد، اللغة والإبداع، ص ٨٢.
(٢٨) عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص ٧٤.
(٢٩) توفيق الزيدي، أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث، دار التنوير للطباعة والنشر، ليبيا، تونس، ١٩٨٤.
(٣٠) برند شبنلر: علم اللغة والدراسات الأدبية، ص ٦١-٦٢.
(٣١) شكري عياد، اللغة والإبداع، ص ٧٧.
(٣٢) بييرجيرو: الأسلوب والأسلوبية، ١٠٩.
(٣٣) نعيم اليافي: أطياف الوجه الواحد دراسات نقدية في النظرية والتطبيق،اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٥، ص ٨٤.
(34) Heinrich Plett: Textwissenschaft und Textlinguistik. P 122
(35) Samuel. Levin. R: Statistische und determinierte Abweichung in Poetische: Sprache in:
Mathematik und Dichtung. Nympgenburger Verlags handlung München 1974. P.34
(36) Samuel. Levin. R: Interne und Externe Abweichung in der Dichtung. In Literatur Wissenschaft und Linguistick: Band 11/1 Hrsg. Jens Ihwe. Athenaum 1971. S42

الفصل الثالث

"الانحراف مصطلحاً نقدياً"

الفصل الثالث
الانحراف مصطلحاً نقدياً

تركز الدراسات النقدية والأدبية الحديثة على عنصر الاستخدام اللغوي في النص الشعري خاصة وفي النص الأدبي عامة، ويتجلى مثل هذا التركيز في الدراسات الأسلوبية والألسنية، وغيرها من الدراسات التي تتعامل مع النص الشعري على أنه لغة مستخدمة بطريقة مغايرة للمألوف والمعتاد.

وتتجلى ظاهرة الانحراف في النص الشعري من خلال استخدام العناصر اللغوية، التي تكشف عن استعمال غير المألوف في التعامل مع اللغة، إذ يغدو النص الشعري نصاً يرنو إلى (اللاعقلانية) و (اللامألوف) و(اللاعادي). وبهذا تكون ظاهرة الانحراف من أهم الظواهر التي تعكس تجليات اللغة الشعرية في تجاوزها للنمط التعبيري المألوف أو المتواضع عليه.

ولعل أبرز ظارة أسلوبية يعني بها النقد الألسني الحديث هي ظاهرة الانحراف الأسلوبي، وهو مصطلح يبدو كأنه واحد من أكثر المصطلحات إشكالية في الدراسات الأسلوبية خاصة، وفي الدراسات النقدية عامة، وسيعالج المصطلح من زوايا نظر ثلاث:

أولاً: إشكالية مصطلح الانحراف في الدراسات العربية الحديثة والقديمة.

ثانياً: الانحراف والمعيار.

ثالثاً: جدوى ظاهرة الانحراف في دراسة النص الشعري.

أولاً: إشكالية المصطلح في الدراسات العربية الحديثة والقديمة:

يرى بعض النقاد الأسلوبيين أن الانحراف من أهم الظواهر التي يمتاز بها الاسلوب الشعري عن غيره؛ لأنه عنصر يميز اللغة الشعرية ويمنحها خصوصيتها وتوهجها وألقها، ويجعلها لغة خاصة تختلف عن اللغة العادية، وذلك بما للانحراف من

تأثير جمالي وبعد إيحائي، ولما لهذه الظواهر من أثر في النص الشعري، فقد عرف الأسلوب على أنه "انحراف عن معيار"[(١)].

ويبد أن هذا المصطلح قد شاع وانتشر بين الباحثين المعاصرين من خلال الترجمات والاطلاع على الدراسات النقدية الغربية الحديثة، إذ إن هذا المصطلح قد عرف بالفرنسية على أنه (Ecart)، وبالإنكليزية (Deviation) وبالألمانية (Abweichung). وقد اختلفت تسميات هذا المصطلح في النقد الغربي وذلك باختلاف النقاد الذين تعاملوا معه، فقد عدّه "بول فاليري" تجاوزاً" وبارت "فضيحة"، وتودروف "شذوذاً" وجون كوهن "انتهاكاً"، وتيري "كسراً"، وأراجون "جنوناً"[(٢)].

وإذا كان النقاد الغربيون قد أطلقوا على هذه الظاهرة الأسلوبية أسماء مختلفة توحي باللامألوف وتصف التجاوز والتخطي، فإن الباحثين العرب قد كشفوا عن تعدد المفاهيم التي تصف هذه الظاهرة، فقد سماها نفر غير قليل "الانحراف"[(٣)] وأكد كثير منهم أهمية هذا العنصر في قراءة النص الشعري مع أن بعضهم قد ربطه المجاز والاستعارة[(٤)]. وتجاوز بعضهم ذلك وربطوه بالغموض والحذف والتقديم والتأخير والمجاز بصورة المتعددة[(٥)]، في حين رأى بعض الدارسين الغربيين أن لغة الشعر انحراف كلها[(٦)].

ويظهر أن مصطلح الانحراف لا تتعامل معه نفس الإنسان براحة وطمأنينة لما له من آثار سلبية، فهو مصطلح يصف السلوك والمنهج والطريقة، ويبدو أن نقله من ميدان الدراسات النفسية إلى الدراسات الأدبية يجعل النفس تتعامل معه تعاملاً ليس بعيداً عن الحرج، ولكن هذا المصطلح غدا مصطلحاً شائعاً في الدراسات النقدية الحديثة.

ومن خلال البعد السلبي الذي يعكسه مصطلح "الانحراف" فقد عمد بعض الباحثين للتفتيش عن أسماءأخرى تصف ظاهرة الخروج على المألوف وانتهاك حدود الاستعمال التي اصطلح عليها، فقد وصفت مثل هذا الظاهرة "بالانزياح"[(٧)]. وهو مصطلح كثر ترداده وشاع بشكل واضح في الدراسات النقدية العربية الحديثة.

ويبدو أن اشتراك كثير من الباحثين في هذه التسمية "أي الانزياح" لم يكن إلا شكلاً من أشكال التخلص من مصطلح "الانحراف"، لما لهذه الكلمة من ظلال سلبية ووقع غير مريح، وذلك يظهر "أن التحول عن مصطلح الانحراف إلى الانزياح قد ارتبط بما يخفيه "الانحراف" من إيحاء أخلاقي سلبي"[٨].

ولكن الأمر لم يتوقف عند هذا الحد بل تعددت الأسماء بشكل كبير وإن كانت في معظمها تشير إلى وصف ظاهرة واحدة، فقد سمي "بالعدول"[٩] وهو اسم مأخوذ من الموروث البلاغي والنقدي العربي القديم، وقد حرص بعض الباحثين على مثل هذه التسمية وجعلوها معادلة للمصطلح الغربي[١٠] الذي شاع في الدراسات التي تتعامل مع النص الشعري تنظيراً وتطبيقاً. وقد ظهرت مصطلحات أخرى كثيرة التي تتعامل مع النص الشعري تنظيراً وتطبيقاً. وقد ظهرت مصطلحات كثيرة وصفت الظاهرة من أهمها: التشويش[١١] والبعد[١٢] والفارق[١٣] والخروج[١٤] والخرق[١٥] والابتعاد[١٦] والشذوذ[١٧] والتشويه[١٨] والمجاوزة[١٩] والانتهاك[٢٠] والنشاز[٢١] والاتساع[٢٢]

يكشف هذا التعدد عن القلق الذي يعيشه المصطلح النقدي العربي المعاصر، ويبدو أن إرساء قواعد راسخة للمصطلح النقدي أضحت ضرورة وغاية في حد ذاتها، وذلك لحماية الدارس والقارئ من التشتت؛ ولكي تجنبه الظن بتعدد الأسماء التي تشير إلى مسمى واحد. فإذا كان لمثل هذه الظاهرة مثل هذا العدد من الأسماء، فإن هذا لا يخلو من تضليل للدارس الذي يتعامل في كل مرة مع مصطلح جديد.

وتتجسد الخطورة بشكل غير عادي في صور التعدد عند الناقد الواحد، فيحدث أن يستخدم الناقد أكثر من مسمى لوصف ظاهرة واحدة، وخير مثال على ذلك تعدد الأسماء عند الناقد الواحد في المؤلف نفسه. أو مؤلفاته الأخرى، قول موريس أبو ناصر:

إن الأسلوب هو ابتعاد **ecart** عن الكلام المألوف والمستعمل، فقولنا سال ماء الوادي قول مألوف، أما قولنا "سال الوادي" فابتعاد عن المألوف وخروج عن المستعمل، وبالتالي نحن تجاه ظاهرة أسلوبية تعرف بالابتعاد.

ثم يعود ويقول في الكتاب نفسه: إن الأسلوب هو نشاز ecart وانحراف عن الكلام المألوف والمستعمل. فقولنا ساء ماء الوادي "قول مستعمل، أما قولنا "سال الوادي "فانحراف عن المستعمل وخروج عن المألوف وبالتالي نحن تجاه ظاهرة أسلوبية تعرف بالنشاز (٢٣).

لقد جاءت في هذا الكلام ثلاثة أسماء لمسمى واحد وهي "الابتعاد"، "والنشاز" والانحراف"، وهذا شاهد واضح على عدم استقرارالمصطلح النقدي عند الناقد الواحد، وربما يعود هذا إلى عدم ثقة الناقد بمصطلح واحد، فلأجل ذلك تتعدد الأسماء التي تشير إلى وصف ظاهرة واحدة. ويظهر ذلك فيما فعله بعض الدارسين عندما أطلقوا مسميات كثيرة، فقد سماه بعضهم مرة، بالانزياح، وثانية، بالانحراف وثالثة بالانحراف أو العدول" (٢٤).

وتتخذ صورة فوضى المصطلح النقدي العربي وقلقه أشكالاً متعددة، ومن أمثلتها تعدد المصطلح في كتابات الناقد المختلفة، ويتجلى هذا الأمر عند كمال أبي ديب الذي سماه مرة الانحراف (٢٥) وأخرى "الانزياح (٢٦)، وتتخذ صورة عدم الطمأنينة في استخدام المصطلح شكلا آخر،إذ يعمد الناقد إلى التدليل على الظاهرة نفسها بأكثر من كلمة ،فقد يستخدم بعضهم كلمتين متلازمتين وذلك من مثل "الانزياح والعدول" (٢٧) أو العدول (أو الانزياح)" (٢٨) أو "الانحراف والازورار (٢٩) أو "الشذوذ أو (الانحراف) (٣٠) أو (الخروج) (٣١) أو (تنحرف وتنزاح) (٣٢).

تشير هذه الأمثلة إلى إشكالية المصطلح النقدي العربي الحديث، ففوضى المصطلح تعني أول ما تعني عدم الاهتمام بالمصطلح بدقة، مما يسبب تأرجحه واضطرابه، وإن مظاهر التعدد والتأرجح والتردد في استخدام المصطلح عند الكاتب نفسه تدل على أن تغيير الأسماء لا يرتبط عند كثير من النقاد بفلسفة معينة ينطلقون منها، وإنما تساق المصطلحات دون مراعاة أو اهتمام.

ويبدو أن الذين استخدموا الأسماء للمسمى الواحد لم يوضحوا الفروق، هذا إذا كانت هناك فروق بين هذه الأسماء، وإنما جاءوا بها دون أن تكون لها أسباب موضوعية أو أبعاد نقدية محددة. ولكن الذين قرنوا التسمية بأكثرمن مسمى

مثل "الانزياح أو العدول" الخ، فإنهم يؤكدون بصورة جلية وواضحة أنهم لم يكونوامطمئنين لما يذهبون اليه، وهذه إشارة إلى عم استقرار المصطلح وتوكيد لظاهرة الانفلات والتشتت التي تعاني منها المصطلح بشكل عام.

لم تكن قضية الخروج عما هو مألوف في استخدام اللغة قضية خاصة بالنقد الحديث، بل هي قضية اتخذت أشكالاً وصوراً متعددة في الموروث النقدي والبلاغي القديم، ويبدو أن مناقشات القدماء وملاحظاتهم للاستخدام اللغوي وتعامل الشاعرمع عناصر اللغة قد دفعهم إلى الوقوف والتأمل والتفسير والتأويل لكل ما هو خارج عن حدود الاستعمال والقوانين، التي اعتادوا أن ينطلقوا منها في الحكم على الشعر، ابتداء من عمود الذوق وما جرت به العادة إلى مخالفة عمود الشعر العربي القديم.

وقد جاءت إشارات القدماء إلى الخروجات بصورة خاصة عند حديثهم عن المجاز والحقيقة والاستعارة والتقديم والتأخير والحذف والإيجاز والإطناب وغير ذلك من القضايا البلاغية والنقدية الأخرى، وقد وقف القدماء عند هذا العناصر وقفة ناقدة متأملة تكشف عن وعيهم بأن هذه الأساليب تملك إثارة وقدرة بالغة في التعبير عن حاجة النفس بصورة تثير وعي المتلقي وتخلق لديه استجابه كبيرة.ووصفت مثل هذه الأساليب التي تخرج عن المألوف بعدة أوصاف قريبة من المفاهيم النقدية التي جاء بها المحدثون ليصفوا خروجات المبدع على ما هو مألوف في استخدام العناصر اللغوية، ويكاد يكون "التوسع" [٣٣] أو "الاتساع" [٣٤] من أكثر المصطلحات خصوصاً في مصنفات القدماء للدلالة على كل استخدام ينتهك النمط التعبيري المألوف، ويتخطى ما جرت العادة باستعماله.

ويتمثل مثل هذا الأمر في تفسير القدماء لظواهر الخروج عن حدود الاستخدام الحقيقي والمنطقي للغة، يقول ابن جني : "وإنما يقع المجاز ويعدل إليه عن الحقيقة لمعان ثلاثة، وهي الاتساع والتوكيد والتشبيه، فإن عدم هذه الأوصاف كان الحقيقة البتة، ويسوق مثلاً على ذلك قوله تعالى: واسأل القرية التي كنا فيها" ويقول إن في هذا القول المعاني الثلاثة، أما الاتساع فلأنه استعمل لفظ السؤال مع مالا يصح في الحقيقة سؤاله

.. وأما التشبيه فلأنه شبهها بمن يصح سؤاله لما كان بها ومؤلفاً لها ... وأما التوكيد فلأنه في ظاهرة اللفظ أحال بالسؤال (على من) ليس من عادته الإجابة، فكأنهم تضمنوا لأبيهم عليه السلام أنه من سأل الجمادات والجبال أنبأته بصحة قولهم، وهذا تناه في تصحيح الخبر، أي لو سألتها لأنطقها الله بصدقنا، فكيف لو سألت من من عادته الجواب "[٣٥].

وعلى الرغم من كثر تواتر هذا المصطلح "أي التوسع أو الاتساع" عند القدماء إلا أنه لم يظفر بتعريف محدد، وإنما جاء ليصف طرقاً في القول لا تنسجم مع الطرق التي جرت العادة على استخدامها. وقد وجد القدماء أن مثل هذا الأسلوب يبرز – من خلال كسره للنظام السائد في التعامل مع اللغة – بلاغة تتجاوز حدود التعامل الحرفي مع معطيات اللغة.

ويستوجب "التوسع أو الاتساع" تأويلاً وتخريجات من جانب المتلقي، وهذا أمر عول عليه النقاد والبلاغون العرب كثيراً، وربطوه بالأثر النفسي الذي يتجلى من خلل التوسع في استخدام العبارات والأساليب التي لا تتكشف أبعادها إلا بعد مصاولة ومعاودة، "فالنفس تشرئب وتنزع إلى تصور المعنى المدلول عليه باللفظ، فإذا حاولته فانبهم عليها هالها الأمر، وطمحت فيه كل مطمح وذهبت في تأويله لاتساعه عليها كل مذهب" [٣٦].

لقد شاع مصطلح "الاتساع أو "التوسع" في الموروث البلاغي والنقدي ووصفت التجاوزات التي كان الشعراء يعمدون إليها من خلال تعاملهم مع اللغة، وهم بهذه التجاوزات يحدثون خللاً وإنهاكاً في ما هو قار وثابت ومتعارف عليه في استخدام اللغة، ولأن هذا المفهوم كان شائعاً وذائعاً في الموروث القديم لم يجدث بعض الباحثين حرجاً في أن يجعلوه دالاً على مفهوم الانحراف الذي تحتفل به الدراسات النقدية الحديثة احتفالاً كبيراً، يقول توفيق الزيدي: "فإذا كانت اللسانيات قد أقرت أن لكل دتل مدلوله فإن الأدب يخرف هذا القانون فيجعل للدال إمكانية تعدد مداليله. وهي ما عبر عنه الأسلوبيون بمصطلح "الاتساع" ecart [٣٧]

ومن أهم الأسماء الأخرى التي أطلقت على مثل هذا الإجراء في استخدام اللغة عن القدماء اسم "العدول" فقد جاءت هذه الكلمة على صيغة الفعل وعلى صيغة الاسم لتشير إلى الخروج عما هو حقيقي ومألوف وعادي، فقد جاءت على صيغة الفعل مثل "عدل" و "يعدل" (٣٨) كما جاءت على صيغة الاسم "العدول"(٣٩) وقد أطمأن بعض الباحثين إلى هذا المصطلح وجعلوه بديلاً لمصطلح الانحراف (٤٠)

ولكن العدول مثله مثل "الاتساع" لم يظفر بتعريف محدد عند القدماء، وإنما جاء ليصف الخروج على النمط المألوف في التعبير وما جرى العادة، ويبدو أن هذا المصطلح شاع وانتشر بين النقاد والبلاغيين، وذلك في مناقشاتهم للفرق بين الحقيقة والمجاز، والسر الذي يمكن وراء عدول الشاعر عن الحقيقة إلى المجاز، ويجعل تعبيره مجازياً بدلاً من أن يجعله حقيقياً.

ويظهر أن مصطلح "العدول" لم يأت لوصف ظاهرة واحدة ينعكس فيها كسر النظام اللغوي السائد. وإنما تعدى ذلك ليصف منهجاً أو أسلوباً عند شاعر من الشعراء الذين خرجوا على المذاهب المألوفة، وتجاوزوا معايير عمود الشعر ومذاهب العرب في القول، يقول الآمدي عن أبي تمام: "فهو عدل في شعره عن مذاهب العرب المألوفة إلى الاستعارات البعيدة المخرجة للكلام إلى الخطأ أو الإحالة" (٤١)، وقد وردت في الموروث البلاغي والنقدي مصطلحات أخرى كثيرة تشير إلى عناية القدماء ومراعاتهم لطرق الشعراء في تشكيل نسيجهم الشعري، ومن أهم المصطلحات مصطلح "الغرابة" ومصطلح "التغيير"، فمن خلال السياقات التي جاءت فيها كلمة الغرابة ومشتقاتها، فإن هذه الكلمة تلتقي مع الكلمات الأخرى التي استخدمت لتدل على الخرق والتجاوز لما هو مألوف في استخدام اللغة، وقد تمثل هذا في القول الذي أورده الجاحظ لسهل بن هارون الذي يقول: "...لأن الشيء من غير معدنه أغرب، وكلما كان أغرب كان أبعد في الوهم. وكلما أبعد في الوهم كان أطرف، وكلما كان أطرف كان أعجب، وكلما كان أعجب كان أبدع"(٤١).

إن ربط الغريب بما هو عجيب وطريف وبديع يكشف عن الأثر النفسي الذي يتجلى في تجاوز المألوف والعادي، وإن انبهار النفس بما هوغريب يتكشف من خلال

قدرة الشاعر على إكساب لغته الذاتية فرادة وتميزاً عن لغة الآخرين، وإن إشارة حازم إلى تفضيل الشعر ما دام متضمناً الغرابة ما هي إلاّ توكيد على الأثر النفسي الذي يكمن في هذه الغرابة، يقول حازم: "فأضل الشعر ما قامت غرابته، وأردأ الشعر ما كان خالياً من الغرابة" (٤٢).

ويبدو أن التعليقات التي شاعت في الموروث البلاغي والنقدي قد استوعبت بشكل أو بآخر مفهوم الانحراف الذي قامت عليه الدراسات الأسلوبية، إذ إن مفهوم الانحراف ما هو إلا محاولة لتأويل ما عبر عنه القدماء من غرابة وطرافة وعجب وتوسع وعدول، وغير ذلك من هذه الأسماء التي كشفت عن وعي الناقد القديم لمحاولات الشعراء في توسيعهم باللغة.(٤٣)

وإن مخالفة الاستعمال العادي والمألوف توكيد على نبذ الوضوع والابتذال: لأنهما عنصران لا يثيران في نفس الإنسان شيئاً من الدهشة والمفاجأة والخلخلة، ولذلك فإن الالتفات إلى ظاهرة تجاوز الحدود وتخطي الأنظمة اللغوية يشكل أسساً راسخة للشعرية العربية القديمة. وقد تجلى الكشف عن هذه الأسس من خلال التفريق بين لغة الخطابة ولغة الشعر عند الفلاسفة المسلمين، إذ برز لديهم مصطلح معادل للمصطلحات الأخرى وهو مصطلح "التغيير" (٤٤)

لقد تكرر هذا المصطلح عند الفلاسفة المسلمين بشكل يؤكد التفات القدماء إلى مخالفة الشعراء لما جرت العادة على استخدامه، مثال ذلك قول ابن رشد: "والقول إنما يكون مختلفاً، أي مغيراً عن القول الحقيقي من حيث توضع فيه الأسماء متوافقة في الموازنة والمقدار وبالأسماء الغريبة، وبغير ذلك من أنواع التغيير، وقد يستدل على أن القول الشعري هو المتغير أنه إذا غير القول الحقيقي سمي شعراً أو قولاً شعرياً، ووجد له فضل الشعر، مثال ذلك قول القائل:

ولما قضينا من منى كل حاجة ... ومسح بالأركان من هو ماسح

أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا ... وسالت بأعناق المطي الأباح

إنما صار شعراً، من قبل أنه استعمل قول: "أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا" و"سالت بأعناق المطي الأباطح" بدل قول "تحدثنا ومشينا"، وكذلك قوله" بعيدة مهوى القرط ":أن صار شعراً لأنه استعمل هذا القول يدل قوله طويلة العنق" [٤٥]

يتجلى وعي ابن رسد هنا في التمييز بين ما هو شعري وما هو غير شعري، ويضحى القول الشعري قولاً له ميزاته وصفاته التي تبعده عن أن يكون قولاً حقيقياً، وقد بين ابن رشد أهم الطرق التي تحدث من خلالها التغييرات، فقال: "والتغييرات تكون بالموازنة والموافقة والإبدال والتشبيه وبالجملة بإخراج القول غير مخرج العادة مثل: القلب، والحذف، والزيادة، والنقصان، والتقديم، والتأخير، وتغيير القول عن الايجاب إلى السلب، ومن السلب إلى الايجاب، وبالجملة من المقابل إلى المقابل، وبالجملة بجميع الأنواع التي تسمى عندما مجازاً [٤٦]، يظهر من هذا أن ابن رشد قد أدرك الفروق الأساسية التي تفصل بين ما هو شعري وما هو غير شعري،، ويتجلى هذا الفارق في درجة تجاوز الحقيقي، إلى ما هو غير حقيقي وما هو عادي إلى غير العادي، وما هو موجود إلى غير ما هو موجود، وإن معظم صور "التغيير" التي ذكرها ابن رشد ما هي إلا الصور التي يركز عليها الدارسون الأسلوبيون في معاينتهم لظواهر الانحراف.

وإلى جانب هذه المصطلحات التي ترددت في الموروث البلاغي والنقدي مصطلحات أخرى تكشف عن وعي القدماء لتجاوزات الشعراء للأنماط التعبيرية المتوضع عليها، ومن مثل هذه المصطلحات التي ترددت عند القدماء: التخييل [٤٧]. والكذب [٤٨] والتجوز [٤٩]،وإعمال الحيلة [٥٠]، ومنافرة العادة [٥١].

تكشف المصطلحات التي تصف عملية التجوز والخروج وإعمال الحيلة وغيرها عن وعي القدماء بأساليب الشعراء الذين كانوا يتجاوزون القواعد والحدود المألوفة. ويكسرون أنماط الاستخدام اللغوي الشائع والمألوف، وقد أظهر مثل هذا الأمر أن الناقد القديم استوعب صوراً كثيرة من صور الانحراف، ورأى مثل هذه الصور هي التي تميز القول الشعري عن القول الحقيقي. .

وقد تبين وعي العرب القدماء بضرورة الخروج عن الاستعمال العادي لغة على أنه ملمح من الملامح التي تحتاج إلى جرأة وشجاعة، ولذلك ليس غريباً أن يسمي النقاد والبلاغيون العرب مثل هذا الخروج بشجاعة العربية: ليدلل على تطويع اللغة إلى الحاجة الإنسانية في التعبير وتوسيع إمكانيتها لتخدم غرض المبدع، يقول ابن جنى مثلاً: "ومن المجاز كثير من باب الشجاعة في العربية: من الحذوف والزيادات والتأخير والحمل على المعنى، والتحريف"[٥٢].

ثانياً: الانحراف والمعيار:

تشكل عملية الانحراف في نظر الدارسين الأسلوبيين خرقاً وانتهاكاً للاستخدام العادي للغة، وهو بهذا يمكن أن يفتح آفاقاً لمجالات تستخدم فيها اللغة استخداماً غير معهود أو مألوف، وإن الإتيان باستخدامات لغوية جديدة يعني أن هنناك بعداً فنياً يكمن وراء مثل هذه الاستخدامات التي تتجاوز حدود ما هو مألوف.

والمشكلة الأساسية التي تواجه الانحراف تتمثل بالدرجة الأولى بتحديد طبيعة المعيار الذي يحدث عنه الانحراف، فالانحراف يفترض مسبقاً أن هناك معياراً يتم تحديد الانحراف على أساسه. ويبدو أن الباحثين راحوا يفتشون عن العنصر الذي يتم الانحراف عنه فسموه "القاعدة" والمعيار، واللغة العادية، والأسلوب المستعمل، واللغة النثرية.

وقد جد الباحثون في التفتيش عن المعيار الذي يتحدد به الانحراف، وذلك من منظور قائم على "أن مقولة الانحراف تفترض أصلاً مسبقاً استقر ورسخ في اللغة العامة ليكون هو المقياس الذي يتحدد به الانحراف، وتعرف به درجته، وليس هذا الأمر اليسير، لأن تحديد هذا الأصل لا يخلو من صعوبة على الرغم من استعانة النقد بعلم اللغة الذي يقدم بيانات واضحة لهذا الأمر"[٥٣].

ويبدو أن تحديد المعيار لم يكن أمراً سهلاً، فإذا كانت هناك معايير خارج النص فإنها تتطلب من القارئ معرفة شمولية بهذه المعايير، ودون ذلك لا يمكن للقارئ أن يتبين الانحرافات، أو أن يحدد درجتها وقوتها وحدتها. فثمة معيار يحدده الاستعمال الفعلي للغة، وذلك لأن اللغة نظام، ونظام اللغة يمكن أن يكون هو المعيار الذي

يتحدد الانحراف على ضوئه. وهذا أمر يتطلب من القارئ معرفة عميقة بالنظام اللغوي حتى يستطيع أن يحدد الانحراف.

وإذا كان النظام اللغوي هو المعيار الذي يتحدد به الانحراف، فإن الأمر قد امتد ليشمل تفريقاً بين اللغة المنحرفة واللغة غير المنحرفة ، "ونظراً إلى أن الوظيفة الشعرية حاضرة بمستويات مختلفة في كل خطاب تواصلي لغوي، فإن تحديد المعيار المنزاح عنه يغدو معضلة، وقد كان الشكلانيون الروس يقيسون اللغة الشعرية بلغة الحديث اليومي" (٥٤).

ويبدو أن اعتماد التفريق بين اللغة الشعرية واللغة اليومية لا يمنع من استخدام الانحرافات في اللغتين، فقد تستخدم الانحرافات في اللغة اليومية، وإن كانت هذه الانحرافات غير مرتبطة بقصد كما في اللغة الشعرية، إذ إن الانحراف في اللغة الشعرية له تأثير جمالي وفني مقصود. وهذا الأمر يستطيع أن يكشف عن الفروق بين اللغة اليومية واللغة الشعرية.

وقد عمد بعض الدارسين إلى التمييز بين اللغة المعيارية واللغة الشعرية، وتبين أن هناك فروقاً أساسية يمكن أن تتحدد بها اللغة الشعرية بما تمثله من انحرافات عن اللغة المعيارية، وذلك كما فعل يان موكاروفسكي في تفريقه بين اللغة الشعرية واللغة المعيارية(٥٥).

ولم يتوقف الأمر في تحديد عنصر الانحراف عند هذا الحد بل ذهب بعضهم إلى تحديد المعيار وذلك من خلال التفريق بين اللغة الشعرية واللغة النثرية، وقد تجلى هذا الأمر بصورة جلية وواضحة عند جون كوهن الذي يقول: "وبما أن النثر هو المستوى اللغوي السائد، فإننا يمكن أن نتخذ منه المستوى العادي ونجعل الشعر مجاوزة تقاس درجته إلى هذا المعيار" (٥٦)، ويبدو أن هذا الرأي غير دقيق، لأن هناك انحرافات يمكن أن تظهر في لغة الأجناس الأدبية الأخرى، فالانحراف لم يعد خاصاً بلغة الشعر، إذ إن مظاهر الانحراف من استعارة ومجاز وكناية وتخييل وغيرها قد تتجلى في العمل الروائي والقصصي، بشكل يوحي بأن الحد الفاصل بين ما هو شعري وغير شعري عنصر غير مستقر.

ليس هناك من شك في أن ثمة اختلافات بين اللغة اليومية العادية، ولغة النثر ولغة التواصل في المجتمع ولغة البحث العلمي وبين اللغة الشعرية التي لها خصوصيتها، حيث إنها لغة تختلف عن مواضعات الناس، وتختلف عما هو عادي، ولكن الإشكالية تكمن في تحديد ماهية "العادي" الذي يتحدد به الانحراف، هل هو لغة الصحافة والحديث اليومي أم لغة النثر؟ ولذلك اقترح د.كمال أبو ديب أن يكون الانحراف داخلاً في مفهوم أوسع سماه "الفجوة أو مسافة التوتر" (٥٧).

ويظهر أن تحديد المعيار قد شكل أو معضلة واجهها مصطلح الانحراف، فقد اختلف الباحثون – كما سبق – في تحديده وتعريفه، مع إيمانهم بجدواه وفاعليته في دراسة النص الأدبي، ولذلك رأى ريفاتير أن اعتماد السياق الأسلوبي ليكون هو المعيار طريقة أكثر سلامة من البحث عن معيار خارجي، وقد حدد السياق الأسلوبي على أنه "نسق لغوي يقطعه عنصر غير متوقع (٥٨)".

يبدو أن البحث أو التفتيش عن المعيار الذي يتحدد به الانحراف قضية قد شغلت بال النقاد والبلاغيين العرب القدماء، فقد ظهر عندهم أسماء تقترب مما أطلق عليه الباحثون المحدثون "المعيار" الذي تنحرف عنه اللغة الشعرية، فاللغة المحورة التي ترتبط ببعد جمالي يشحن المتلقي بطاقة انفعالية كانت وراء البحث عن العادي والمألوف الذي يتمثل بالمعيار، ولذلك ظل البحث النقدي والبلاغي العربي القديم منشغلاً بالبحث عن معيار الحالة الطارئة الناتجة عن الاستخدام غير العادي للغة.

وقد ظهرت في الموروث البلاغي والنقدي أسماء تشير إلى المعيار، ومن الأمثلة على ذلك "حد الاستعمال والعادة، يقول الجرجاني" وقد كان بعض أصحابنا يجاريني أبياتاً أبعد أبو الطيب فيها الاستعارة وخرج عن حد الاستعمال والعادة (٥٩). الذي تخرج عنه اللغة الشعرية في مخالفتها لما هو عادي ومستعمل.

وبالإضافة إلى حد الاستعمال والعادة، فقد افترض القدماء وجود أصل يقاس إليه كل خروج في اللغة، ولذلك فقد أشاروا إلى كثير من الأشياء التي تحدد المعيار الذي يتحدد به كل خروج من الخروجات، فقد تواترت عندهم مقولة أصل اللغة،

يقول العسكري معرفاً الاستعارة: "بأنها نقل العبارة عن موضع استعمالها في أصل اللغة إلى غيره لغرض" (٦٠).

ثم جاءت بعض الأسماء المعادلة للمعيار في التصورات النقدية والبلاغية القديمة وذلك من مثل المعنى الأصلي، يقول عبد القاهر الجرجاني: "ألا ترى أن ليست المزية التي تجدها لقولك: كأن زيداً الأسد، على قولك: زيد كالأسد، شيئاً خارجاً عن التشبيه الذي هو أصل المعنى ... (٦١)، وقد استخدموا مسميات أخرى من مثل "أصل الوضع" (٦٢) والأصل (٦٣).

ويبدو أن هذه المسميات بالإضافة إلى ما عرف عند القدماء "بالحقيقة" ما هي إلاّ افتراضات بنى البلاغيون والنقاد ما توهموه من ضرورة وجود معيار يقاس إليه كل خروج عن اللغة. فقد عولوا في مناقشاتهم لقضية الاستعارة والمجاز بشكل خاص على "المعنى الأصلي" وأصل الوضع" وأصل اللغة" والأصل". والحقيقة التي عرفوها" بأنها الكمة المستعملة فيما وضعت له في اصطلاح التخاطب" (٦٤)

ولكن بحثهم عن الأصل أو الحقيقة لم يمنعهم من الالتفات إلى أهمية تجاوز ما هو حقيقي وأصلي، ولذلك رأوا أن في الخروجات من مثل الاستعارة وغيرها قدرة في التعبيرذات تأثير وأبعاد جمالية، وحتى تتكشف هذه الجماليات فلابد من مقابلتها بالاستخدام العادي الذي لا يثير أبعاداً جمالية ذات تأثير وإيحاء.

وقد تجلى مثل هذا الأمر في حديثهم عن الاستعارة من مثل قول الرماني: "وكل استعارة لابد لها من حقيقة، وهي أصل الدلالة على المعنى في اللغة كقول امرئ القيس "قيد الأوابد" والحقيقة مانع الأوابد، وقيد الأوابد أبلغ وأحسن ... وقال تعالى "واشتعل الرأس شيباً "أصل الاشتعال للنار وهو في هذا الموضع أبلغ. وحقيقته كثرة شيب الرأس، إلا أن الكثرة لما كانت تتزايد تزايداً سريعاً صارت في الانتشار والإسراع كاشتعال النار، وله موقع في البلاغة عجيب، وذلك أنه انتشر في الرأس انتشاراً لا يتفى كاشتعال النار" (٦٥)

ويظهر أن الأسماء التي جاءت معادلة للمعيار من مثل أصل الغة والمعنى الأصلي قد انبثقت أو تولدت لتكون في مقابل المصطلحات التي تشير إلى الانحراف من

مثل الاتساع والعدول والخروج والتجوز وغيرها، لأن هذه العناصر تشير إلى مظاهرر انتهاك اللغة وتجاوز حدودها بشكل تتسع فيه إمكانيات الاستخدام اللغوي.

لقد سعى النقاد والبلاغيون العرب إلى البحث عن الأسماء التي يمكن من خلالها ضبط مظاهر الخروج وصورة المتعددة، إذ إن بحثهم عما يعادل المعيار كان من المشاغل القارة في التفكير البلاغي عندهم، وقد صاغ بعضهم تلك المشاغل صياغة تنم عن إدراك نظري عميق للصعوبات القائمة في وجه تقنين الظواهر الأسلوبية ودراسة الأدب من جهة بنيته اللغوية، وتشهد بأنهم لمسوا المشكلات التي اعترضت الأبحاث الأسلوبية المعاصرة (٦٦).

ويبدو أن حديث القدماء عن "الأصل" و"المعنى الأصلي" و"أصل الوضع"، يلتقي مع مفهوم حديث هو ماأطلق عليه رولان بارت" الدرجة الصفر للكتابة" (٦٧). وإن درجة الصفر صفة تطلق عى الخطاب الذي تدل فيه كل كلمة على ما وضعت له في أصل اللغة، وهي دلالة حرفية معجمية لا تحتاج إلى كبير تأمل أو تأويل، وبهذا تكون الدرجة الصفر إشارة واضحة إلى مرحلة سابقة لدخول الكلام في صياغة فنية تخرجه عن أصلة وحقيقته.

ولعل موازنة بين عبارتين من مثل الحليب الأبيض والحليب الأسود أو الثلج الأبيض والثلج الأسود تظهر الفرق الكبير بين المعيار والانحراف عنه، فالحليب الأبيض والثلج الأبيض عبارتان تظهر فيهما الحقيقة والأصل، والدرجة الصفر؛ لأنهما يمتلكان معنى معجمياً فقط. في حين أن عبارتي الحليب الأسود والثلج الأسود تكشفان عن تشويش اللغة والمألوف والعادي وانتهاك للمعرفة الأولية للقارئ.

ثالثاً: جدوى دراسة الانحراف في النص الشعري:

يعتمد تعيين الانحراف في النص الأدبي اعتماداً أساسياً على كفاية القارئ الذي يثار وعيه عندما يصادف كسراً نظام اللغة وتشويشاً لما هو ثابت في ذهنه ووعيه، ولذلك يتولد عند القارئ إحساس بالدهشة والمفاجأة في اللامنتظر واللامتوقع، وإن هذا الإحساس يأسر القارئ ويشكل لديه لذة وطرافة وغرابة ممكن أن تكون أساسية في اللغة الشعرية التي تبتعد عن المباشرة والتقريرية.

إن تعيين الانحرافات أو مراقبتها تصبح من أهم عناصر الدراسة الأسلوبية، "و إن التأكيات المختلفة في علم الأسلوب على أهمية مراقبة الانحرافات تأتي من القناعة بكونها ظاهرة أسلوبية عن طريقها يمكن استخدام الظواهر الفنية للأداء التركيبي، والوصول إلى نتائج محددة، وذلك برصد كيفية الأداء ونظام التركيب اللغوي للجمل"[٦٨]. وعلى الرغم من التقديرات الإيجابية لظاهرة الانحراف في دراسة النص الشعري، إلا أن هناك بعض القضايا التي تثار حول جدوى التركيز على ظاهرة الانحراف فقط في دراسة النص الشعري، "فإذا كان المجاز مظهراً من مظاهر الانحراف فهل يكون المجاز في كل جملة شعرية أو يرد في بعض الأبيات دون غيرها؟ ... إن الدراسات التجريبية تثبت أن أبياتاً كثيرة ليس فيها مجاز، إذا ما اعتبرت حالتها التي صيغت عليها كلماتها، فقد تكون مجازاً إذا ما بحثنا في تاريخها"[٦٩]

ويبدو أن الخروج من هذا المأزق يمكن أن يكون ماثلاً في اعتبار لغة الشعر كلها انحرافاً، ولكن مثل هذا التخريج يدو غير مقنع في كثير من الأحيان، إذ إن الاعتماد الكامل على فكرة الانحراف قد يقودنا إلى نظرة عامة غير مرضية عن الشعر باعتباره لغة منحرفة عن الاستعمال الاعتيادي، وليس(كما أرى) باعتباره جزءاً من اللغة ككل، علينا ألا تنظر إلى الشعر كله باعتباره جوازات شعرية أو لغة معدلة وملتوية" [٧٠].

ومن الأشياء التي تثارحول الانحراف ما يسمى بالانحراف المطلق، أي هل يبقى الانحراف انحرافاً مع مرور الزمن؟ يبدو أن استعمال بعض التراكيب بصورة متكررة ومبتذلة قد يؤدي إلى شيوعها وينفي عنها وهجها الشعري، "فالعدول عند شبيتزر ليس عدولاً مطلقاً، أي ذلك الذي يفلت من قبضة الاستعمال العادي مرة بعد مرة، وإنما هو عدول قد يصبح غداً استعمالاً عادياً. وذلك لارتباطه بجدلية الثقافة التي يتكلم باسمها" [٧١].

ومما هو لافت للنظر أن الموروث البلاغي في مناقشاته لقضية الحقيقة والعدول عنها إلى المجاز أشار إلى هذه الظاهرة التي يتحول فيها الكلام من المجازمع مرور الزمن، أي قد يصبح ما هو مجازي حقيقياً كما يصبح ما هو حقيقي مجازياً. يقول العلوي: "الحقيقة إذا قل استعمالها صارت مجازاًعرفياً، ومثاله اطلاق لفظ الدابة على

الدودة والنملة فإنه لما تعورف في إطلاقه على ذوات الأربع حتى صار حقيقة فيه فصار إطلاقه على النملة مجازاً، بالإضافة إلى الحقيقة العرفية، وقد كان حقيقة في أول وضعه على كل ما يدب من الحيوانات. وإنما صيرورة المجاز حقيقة فلأن المجاز إذا كثراستعماله صار حقيقة عرفية، ومثاله قولنا الغائط، فإنه يكون مجازاً في قضاء الحاجة وحقيقته المكان المطمئن من الأرض، ثم تعرف هذا المجاز وكثر حتى صار حقيقة سابقة إلى الفهم"[٧٢].

إضافة إلى ما تقدم يظهر أن هناك احتراساً ينبغي على المرء أن يأخذه بعين الاعتبار، وهذا الاحتراس متمثل في أن ليس كل انحراف يظهر قيمة فنية تكشف عن قدرة على الإبداع والخلق، فهناك انحرافات ليست لها قيمة كبيرة من الناحية الفنية، ففي الوقت نفسه لا يعني كون الأداء الفني انحرافاً عن الأداء اللغوي يصبح مقبولاً، ولذلك فالحذر مستوجب، فليس كل انحراف عن القاعدة الأساسية ينبثق منه إبداع فني، فاللغة في خامتها الأولى هي الجدار الخلفي الذي يستند إليه أي أداء وعليه تتشكل مكونات الانحراف من غير تدابر مع هذا الجدار، وليس باللازم أن يكون كل انحراف له دلالة فنية"[٧٣].

وعلى هذا الأساس فليس كل انحراف يعزز شعرية النص ويسمو به فوق ما هو عادي ومألوف، إذ إن بعض الانحرافات لاتتعدى كونها أخاديع أسلوبية دون أي دور شعري، ولذلك يمكن القول: "إن الانحراف واحدة من السمات الأسلوبية إلا أنه لا يشكل بمفرده كل الأسلوب، فمن الممكن ألا يكون له سوى حيز ضيق"[٧٤].

وعلى الرغم من المآخذ اتي أخذت على الانحراف الذي به يعرف الأسلوب عند الكثيرين، إلاّ أنه ينبغي ألا يقلل من قيمة هذا المصطلح ودوره الفاعل في دراسة النص الشعري، إذ إن رصد ظواهر الانحراف في النص يمكن أن تعين على قراءته قراءة استبطانية جوانية تبتعد عن القراءة السطحية والهامشية، وبهذا تكون ظاهرة الانحراف ذات أبعاد دلالية وايحائية تثير الدهشة والمفاجأة، ولذلك يصبح حضوره في النص قادراً على جعل لغته لغة متوجهة ومثيرة، تستطيع أن تمارس سلطة على القارئ من خلال عنصر المفاجأة والغرابة.

يجسد الانحراف قدرة المبدع في استخدام اللغة وتفجير طاقتها وتوسيع دلالتها وتوليد أساليب وتراكيب جديدة لم تكن دارجة أو شائعة في الاستعمال، فالمبدع يشكل اللغة حسبما تقتضي حاجته غير آبه بالحدود والأنظمة والدلالات الوضعية، فهو يعمد إلى الانتقال مما هو ممكن إلى ما هو غير ممكن من خلال استخدامه الخاص للغة.

يسعى المبدع إلى تجاوز الدلالة المعجمية ويتخطاها: لأنه يطمح إلى تقديم رؤيته وإحساسه بالطريقة التي يراها أكثر تأثيراً، ولذلك يمكن أن يرمز الانحراف إلى "صراع قاربين اللغة والإنسان، هو أبداً عاجز عن أن يلم بكل طرائقها ومجموع نواميسها وكلية أشكالها كمعطى (موضوعي ما ورائي) في نفس الوقت. بل إنه عاجز عن أن "يحفظ" اللغة شمولياً، وهي كذلك عاجزة عن أن تستجيب لكل حاجته في نقل ما يريد نقله وإبراز كل كوامنه من القوة إلى الفعل. وأزمات الحيوان الناطق مع أداة نطقه أزلية صوّر ملحمتها الشعراء والأدباء مذ كانوا، وما الانزياح عندئذ سوى احتيال الإنسان على اللغة وعلى نفسه لسد قصوره وقصورها معاً"(٧٥).

وتظهر أهمية الانحراف في خلق إمكانيات جديدة للتعبير، والكشف عن علاقات لغوية تصطدم مع ما تربى عليه الذوق، وما تأسس في معرفة الإنسان الأولية، وأن الجديد والغريب الذي تعكسه ظاهرة الانحراف ما هو إلا ترسيخ للشعرية التي تثير من خلال دلالتها الكامنة والمشحونة أثراً كبيراً في نفس المتلقي، وقد التفت القدماء إلى أهمية ما هو عجيب وغريب، "إذ إن المركوز في الطبع أن الشيء إذا نيل عد الطلب له والاشتياق إليه ومعاناة الحنين نحوه، كان نيله أحلى وبالمزية أولى، فكان موقعه في النفس أجل وألطف وكانت به أضن وأعف" (٧٦).

يستنتج مما سبق أن مصطلح "الانحراف" واحد من المصطلحات التي تتردد في الدراسات النقدية العربية الحديثة مع وجود ما هو قريب من هذا المصطلح في الموروث النقدي البلاغي، ولكن التعامل مع هذا المصطلح يكشف عن الإشكاليات الكثيرة التي يعاني منها المصطلح النقدي العربي، فقد تعددت الأسماء لتدل على مسمى واحد، وإن هذا التعدد مظهر من مظاهر انفلات المصطلح وشاهد على الفوضى التي يعيشها.

ومن هنا فإن إرساء المصطلح النقدي يصبح عملية أساسية وجوهرية في مسيرة النقد العربي، إذ لا يمكن أن يستمر النقد العربي دون عراقيل أو معوقات، ما دام أن المصطلحات المستخدمة تظل مصطلحات متأرجحة متذبذبة، تصل ذروتها عندما تتعدد الأسماء لتدل على المسمى نفسه عند الناقد الواحد في الدراسة نفسها، أو في دراساته المختلفة.

الهوامش

---

(١) شكري عياد: اللغة والإبداع مبادئ علم الأسلوب العربي، انترناشيونال برس القاهرة ١٩٨٨. ص ٨٧ برند شبنلر: علم اللغة والدراسات الأدبية ودراسة الأسلوب، ترجمة محمود جاد الرب، الدار الفنية للنشر والتوزيع ،الرياض، ١٩٨٤، ص ٦١، وصلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة، العدد ٦٤ الكويت أب، ١٩٩٢، ص ٦٢، ومحمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ، ١٩٨٤، ص ٦١، وعدنان بن ذريل : النقد والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٨٩، ص ٢٥ ومنذر عياشي: مقالات في الأسلوبية، منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق، ١٩٩٠، ص ٤٧، ص٧٩. وسعد مصلوح: الأسلوب دراسة لغوية احصائية، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٨٤ ص ٢٧.

(٢) صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص ، ص٦٤ وعبد السلام المسدي، مساهمة الألسنية في تحديد الأسلوب الأدبي ضمن كتاب "قضايا الأدب العربي"، مركز الدراسات والأبحاث الاقتصادي، تونس، ١٩٧٨، ص ٤٨٠، محمد عزام: الأسلوبية منهجاً نقدياً، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٨٩، ص٣٠.

(٣) مصطفى ناصف: نظرية المعنى في النقد الأدبي دار الأندلس بيروت ١٩٨١ ص ٨٥، وانظر للمؤلف نفسه؛ الصورة الأدبية، دار مصر للطباعة، القاهرة، د.ت. ص ١١ وشكري عياد: اللغة والإبداع، مبادئ علم الأسلوب العربي، ص ص ٧٨-٩٥، وللمؤلف نفسه انظر: مدخل إلى علم الأسلوب، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، ١٩٨٢ ص ٤٦، ٦٨، وصلاح فضل: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، الهيئة المصرية العامة الكتاب القاهرة ١٩٨٥،ص ١٥٤ وما بعدها. وانظر للمؤلف نفسه: البنائية، دار الشؤون الثقافية والعامة، بغداد ١٩٩٠، ص ١٥٤ وبلاغة الخطاب وعلم النص: ص ٥٤ ، ٥٨، ٦٣، ٦٧، ١٦٤، ١٦٥، ١٦٦، ١٦٧ وسعد مصلوح: الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، ص ص ٢٧- ٢٨. ورينيه، ويليك واوستن وارين: نظرية الأدب، ترجمة محيي الدين صبحي مراجعة حسام الخطيب المؤسسة العربية للدراسات والنشر،بيروت ١٩٨٥،ص ص ١٨٥-١٨٦. ود. عبد

الحكيم راضي: نظرية اللغة في النقد الأدب، مكتبة الخانجي، القاهرة ١٩٨٠، ص ٢٧٥، ٤٨٠، ٤٨٢، ٤٨٦، و د. صبحي البستاني: الصورة الشعرية في الكتابة الفنية الأصول والفروع، دار الفكر اللبناني ، بيروت ١٩٨٦، ص ٢٣، ٣٢ ، ٤٧، ٤٧، ٦٤، ٦٥، ٩٠، ٩٦، ١٢٥، ١٢٧، ١٤٧، ١٦٥، ود. ألفت محمد كمال عبد العزيز: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد، الهيئة المصرية العامة الكتاب، القاهرة، ١٩٨٤، ١٧١، ١٧٢، ١٧٩، ١٨٢، ١٩٣، ٢٠٧، ٢٤٦، وبرند شبنلر: علم اللغة والدراسات الأدبية ص ٦٠ وما بعدها، وريمون طحان، ودينز بيطار: مصطلح الأدب الانتقادي المعاصر، دار الكتاب اللبناني، بيروت ١٩٨٤، ص ٢٨٢، ٢٩٢ وسموئيل ر.ليفن: البنيات اللسانية في الشعر، ترجمة الولي محمد – التوازني خالد ، منشورات الحوار الأكاديمي، المغرب ١٩٨٩، ص ٧١. ود. فايز الداية: الجوانب الدلالية في نقد الشعر في القرن الرابع الهجري، دار الملاح للطباعة والنشر، ١٩٧٨، ص ٨٥، ومحمد غاليم: التوليد الدلالي في البلاغة والمعجم. دار توبقال للنشر، المغرب، ١٩٨٨٧، ص ٥٧، ص ٦٢ ود. ميشال زكريا: بحوث ألسنية عربية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٢، ص ١٠١، ويمنى العيد: في معرفة النص، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ١٩٨٥، ص ٧٦، ٨٣، وشفيع السيد: الاتجاه الأسلوبي في النقد الأدبي، دار الفكر العربي، القاهرة،١٩٨٦، وك.ك روثفن:قضايا في النقد الأدبي، ترجمة د. عبد الجبار المطلبي، مراجعة محسن جاسم الموسوي، دار الشؤون الثقافية والعامة، بغداد، ١٩٨٩، ص ١٠٧. وكمال أبو ديب في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ١٩٨٧، ص ١٧، ٨٦، ١٣٩، ١٤٠، ١٤١، ومحمد حسن عبد الله: الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨١، ص ٦٩، ومحمد عبد المطلب: العلامة والعلامية دراسة في اللة والأدب، الوطن العربي، القاهرة، د.ت. ص١٢٠، وأحمد الزعبي: سلطنة الأسلوب، دار قدسية للنشر، إربد، ١٩٩٢ ص ٤١، ومايكل ريفاتير: سميوطيقا الشعر دلالة القصيدة، ترجمة فريال جبوري عزول، ضمن كتاب: أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة مدخل إلى السيميوطيقا: إشراف سيزا القاسم، نصر حامد أبو زيد، دار الياس العصرية، القاهرة، ١٩٨٦، ص ١١٨، وجيرار جونيت: البنيوية والنقد الأدبي، ترجمة

محمد لقاح ،افريقا الشرق، المغرب، ١٩٩٠، ص ١٥، وميكائيل ريفاتير: الشكلانية الفرنسية، ترجمة محمد لقاح ضمن كتاب: البنيوية والنقد الأدبي، افريقيا الشرق، المغرب، ص ٦٤، وليوشبتسر:علم اللغة وتاريخ الأدب، ضمن اتجاهات البحث الأسلوبي ،شكري محمد عياد، دار العلوم، الرياض، ١٩٨٥ص ٦١، ٦٥، وميكل ريفاتير: معايير التحليل الأسلوبي ضمن كتاب شكري محمد عياد: اتجاهات البحث الأسلوبي ص ١٤٤، ١٤٥، ١٤٧، و ج ب : النحو التوليدي والتحليل الأسلوبي، ضمن كتاب د. شكري محمد عياد: اتجاهات البحث الأسلوبي ص ١٦٥، ١٦٧، ١٦٨، وهوجو مونتيس الأسلوب والأسلوبية، ترجمة عبد اللطيف عبد الحليم، الثقافة الأجنبية، العدد الثالث، السنة الثالثة ، ١٩٨٣، ص ١٩٤، ومحمود عياد: الأسلوبية الحديثة محاولة تعريف، مجلة فصول، المجلد الأول، العدد الثاني، ١٩٨١ ص ١٢٥، ١٢٦، ود. محمد خير حلواني: النقد الأدبي والنظرية اللغوية، مجلة المعرفة العدد ٢٣٢، ١٩٨٤، ص ٤٠-٤٨ ورجاءعيد: مفهوم الأسلوب وملامح البحث الأسلوبي في التراث البلاغي والنقدي، بحث مقدم إلى مؤتمر النقد الأدبي الثالث في جامعة اليرموك ١٩٨٩، ص ١٠، وطراد الكبيسي: الانحراف في لغة الشعر المجاز والاستعارة، الأقلام، السنة الرابعة والعشرون. العدد الثامن، ١٩٨٩، ٤٢ وما بعدها، وبسام بركه: التحليل الدلالي للصور البيانية عند ميشال لوغوران. الفكر العربي المعاصر، العدد ٤٨- ٤٩، ص ٣٢، وعبد الفتاح المصري: أسلوبية الفرد، الموقف الأدبي، العدد ١٣٥، ١٣٦، ١٩٨٢، ص ١٥٧، ويوزف شتريلكا: الأسلوب الأدبي من كتاب مناهج علم الأدب ليوزف شتريلكا، ترجمة مصطفى ماهر، فصول، المجلد الخامس، العدد الأول، اكتوبر نوفمبر، ديسمبر ١٩٨٤ ص ٧٣، ويان موركاروفسكي: اللغة المعيارية واللغة الشعرية، تقديم وترجمة ألفت كمال الروبي، مجلة فصول المجلد الخامس، العدد الأول، أكتوبر، نوفمبر، ديسمبر، ١٩٨٤، ص ٤٠. وروجر فاولر: نظرية اللسانيات ودراسة الأدب، ترجمة،سلمان الواسطي، الثقافة الأجنبية ، بغداد،العدد الأول ،السنة الثانية ،ربيع عام ١٩٨٢ وبسام قطوس: مظاهر من الانحراف الأسلوبي في مجموعة عبد الله البردوني وجوه دخانية، مجلة دراسات، المجلد التاسع عشر، العدد الأول ١٩٩٢، ص ص ١٩٩ وما بعدها. وموسى ربابعة ظواهر من الانحراف

الأسلوبي في شعر مجنون ليلى، مجلة أبحاث اليرموك، المجلد الثامن العدد الثاني ١٩٩٠، ص ص ٤٥ وما بعدها.

(٤) مصطفى ناصف: نظرية المعنى في النقد الأدبي، ص ٨٥ وطراد الكبيسي: الانحراف في لغة الشعر المجاز والاستعارة، ص ٣٦ وما بعدها.

(٥)أحمد مطلوب: الشعرية، بحث مقدم لمؤتمر النقد الأدبي الثالث، في جامعة اليرموك عام ١٩٨٩، ص ١٥ وما بعدها.

(٦) يان موكاروفسكي: اللغة المعيارية واللغة الشعرية، ص ٤١ وما بعدها.

(٧) أنظر: عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، دار الكتاب العربي، ليبيا – تونس، ١٩٧٧،ص ٥٤، ٩٣، ٩٤،٩٨، ١٠٠، ١٠١، ١٠٢، ١٥٧، ٢١٤، وعمر أوكان :مدخل لدراسة النص والسلطة ،إفريقيا الشرق، المغرب، ١٩٩١، ص ١٠١، ومحمد العمري: تحليل الخطاب الشعري، البنية الصوتية في الشعر، الدار العالمية للكتاب، المغرب، ١٩٩٠، ص ٣٦، ٣٧، ١٦١، وبيير جيرو: الأسلوب والأسلوبية، ترجمة منذر عياشي، مركز الانماء العربي، بيروت، د.ت. ص ٥٥، ٨٦، ٩٢، ومنذر عياشي: مقالات في الأسلوبية ص ص ٤٧– ٤٨، وبول فابر – كريستيان بايلون: مدخل إلى الألسنية ترجمة: طلال وهبة ،المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٢ ص ٢١٧، ٢٢٣، ٢٢٤، ومحمد الماكري: الشكل والخطاب مدخل لتحليل ظاهراتي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩١، ص ٣٤، ٣٥، ٣٦، ٣٢٢، ومحمد مفتاح:مجهول البيان: دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ١٩٩٠، ص ٤٨، ورومان ياكسبون: قضايا الشعرية ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء. ١٩٨٨، ص ٧٠، وعدنان بن ذريل: اللغة والأسلوب، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٨٠، ص ١٤٤، ١٥٦، ١٦٢، ومحمد عزام: الأسلوبية منهجاً نقدياً، ص ١٧، ٢٤، ٣٠، ٣١، وعبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير، النادي الثقافي الأدبي، جدة، ١٩٨٥، ص ٢٧١، ومحمد حافظ دياب: جماليات اللون في القصيدة العربي، مجلة فصول، المجلد الخامس، العدد الثاني، ١٩٨٥، ص ٤٢، ٥٢، وأحمد بوزفور: تأبط شعراً دراسة تحليلية في الشعر الجاهلي، نشر الفنك، الدار البيضاء، د. ت، ص ١٧٤.

(٨) صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، ص ٦٣.
(٩) حمادي صمود، التفكير البلاغي عند العرب أسسه وتطوره إلى القرن السادس، منشورات الجامعة التونسية، تونس ١٩٨١، ص ٥٢، والآزهر الزناد: دروس في البلاغة العربية، نحو رؤية جديدة، المركز الثقافي العربي بيروت ١٩٩٢ ص ٢١، ٣٢، ٤٩، ٦١، ٦٩، ٧٠، ٨٢، ود. محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، ص ٦٩- ٧٠ ص١٩٩ وأنظر للمؤلف نفسه: العلامة والعلامية ص ١٠٩.
(١٠) عبد السلام المسدي الأسلوبية والأسلوب: ص ص ١٥٨- ١٥٩ وحمادي صمود: التفكير البلاغي عند العرب، ص ٢٥.
(١١) الأزهر الزناد دروس في البلاغة العربية: نحو رؤية جديدة، ص ٢١، ص ٧٠.
(١٢) محمد بنيس: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، دار العودة، بيروت ١٩٧ ص ١٦٣.
(١٣) جوزيف شريم: دليل الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٤، ص ٣٧. وسعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت ١٩٨٥، ص ٢٧٥.
(١٤) عبده الراجحي :علم اللغة والنقد الأدبي علم الأسلوب، مجلة فصول، اللمجلد الأول، العدد الثاني، ١٩٨١، ص ١١٧.
(١٥) جوليا كريسطيفا: علم النص ترجمة فريد الزاهي مراجعة عبد الجليل ناظم، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ١٩٩١، ص ٧٧، ود. محمد مفتاح: في سيمياء الشعر العربي القديم دراسة تطبيقية، دار الثقافة، الدار البيضاء، ١٩٨٢، ص ٤٠، ومحمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري استراتيجية التناص، دار التنوير للطباعة والنشر، بيرووت، ١٩٨٥، ص١٣.
(١٦) موريس أبو ناصر: إشارة اللغة ودلالة الكلام، أبحاث نقدية، دار مختارات، بيروت، ١٩٩٠،ص ٨٥.
(١٧) مجدي وهبة وكامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان،بيروت، ١٩٨٤، ص ٢٠٩، ومحمد غاليم: التوليد الدلالي في البلاغة، ص ٦٤.
(١٨) محمد حسن عبد الله: الصورة والبناء الشعري ص ١١٤.

(١٩) جون كوهن: بناء لغة الشعر، ترجمة أحمد درويش، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ١٩٩٠، ص ٢٣، ٢٤، ٢٥، ٢٩، ٣١، ١٨٤، ٢١٣.

(٢٠) محمد عبد المطلب البلاغة والأسلوبية ص ١٩٨.

(٢١) عبد الغفار مكاوي: ثورة الشعر الحديث، من بودلير إلى العصر الحاضر، الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة ١٩٧٢، ص ٣٠، ٣١، ٣٤، وموريس أبو ناضر: إشارة اللغة ودلالة الكلام، أبحاث نقدية، ص ١٥٥.

(٢٢) توفيق الزيدي: أثر الزيد اللسانيات في النقد العربي الحديث، الدار العربية للكتاب ليبيا- تونس ١٩٨٤، ص ٨٦.

(٢٣) موريس أبو ناضر: إشارة اللغة ودلالة الكلام، ص ٨٥، وص ١٥٥.

(٢٤) محمد عزام: الأسلوبية منهجاً نقدياً: ص ١٧، ٣٠، وص ١٥، وص ١٢٣ وانظر أمثلة على ذلك علوي الهاشمي: بنية اللغة الشعرية، بحث مقدم إلى مؤتمر النقد الأدبي الثاني في جامعة اليرموك، ١٩٨٧، ص٢، ٨، ١٠، ١٤، ١٨، ويلواهم محمد: مفهوم الأسلوب من خلال ثلاثة نماذج لثلاثة كتاب مصريين، بحث مقدم إلى مؤتمر النقد الأدبي الثالث في جامعة اليرموك،ص ٢، ٣ .

(٢٥) كمال أبو ديب:في الشعرية ص ١٧ وغيرها.

(٢٦) كمال أبو ديب: لغة الغياب في قصيدة الحداثة، الأقلام، العدد الخامس، أيار، ١٩٨٩، ص ٧، ٨، ٩، ١٣ وانظر أيضاً على سبيل المثال عبد الله صولة في مقالاته: اللسانيات والأسلوبية الموقف الأدبي، العدد ١٣٥- ١٣٦، ١٩٨٢، ص ١٤٤- ١٤٥، الأسلوبية أو النشوئية. مجلة فصول المجلد الخامس، العدد الأول، ١٩٨٤،ص ٨٦، وشعرية الكلمات وشعرية الأشياء في ديوان أغاني الحياة لأبي القاسم الشابي من خلال صلوات في هيكل الحب، دراسة دلالية، ضمن كتاب دراسات في الشعرية، إعداد حمادي صمود وآخرين، بيت الحكمة، قرطاج، ص ٣٨٤.

(٢٧) محمود الحاجي البشير: الفرجة، الإنتاج الشعري، والتقبل، سيميائية جمالية للخطاب الحديث، كتابات معاصرة، العدد ٢٠، ١٩٩٣- ١٩٩٤، ص ١٩.

(٢٨) الولي محمد: الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والمقدي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٠، ص ١٧، ص ٢٩٩.

(٢٩) رينية ويليك واوستن وارين: نظرية الأدب، ص ١٨٥- ١٨٦.

(٣٠) محمد غاليم: التوليد الدلالي في اللغة والمعجم، ص ٦٤.

(٣١) سامي سويدان: دراسة النص الشعري العربي مقاربات منهجية، بيروت، دار الآداب، ١٩٨٩. ص ٢٣.

(٣٢) بسام بركة: التحليل الدلالي للصورة البيانية عند ميشال لوغوران، ص ٣٢.

(٣٣) علي بن خلف الكاتب، مواد البيان، تحقيق د. حسين عبد اللطيف، منشورات جامعة الفاتح ليبيا، ١٩٨٢، ص ١٤٩، ١٧٨، ٣١٩، والعسكري، كتاب الصناعتين: حققه مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٦، ص ٦- ٧، والقاضي الجرجاني :الوساطية بين المتنبي وخصومه، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، وعلي محمد البجاوي، دار القلم، بيروت ١٩٦٦، ص ٤٢٨، وعبد القاهر الجرجاني: دلائل الاعجاز، تحقيق محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروتو، ١٩٧٨، ص ١٢، ٢٠٤، ٢٢٩، ٢٣٥. والعلوي: الطراز: تصحيح سيد بن علي المرصفي- مطبعة المتقطف مصر ١٩١١، ج١/ ١٩٧. والآمدي: الموازنة بين الطائيين، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، دار المسيرة، بيروت، د.ت. ص ١٣٨، ص ١٧٦.

(٣٤) ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وأدابه نقده، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد دار الجيل، بيروت د.ت. ج١/ ص ١٢٠، ٢٤٧، ٢٤٧، ج٢/ ٩٥، ١٠٢، والسجلماسي: المنزع البديع تجنيس أساليب البديع، تحقيق علال الغازي، مكتبة المعارف، الرباط ١٩٧٠، ص ١٩٨- ١٩٩، ٢٠٩، ٢٣٥، ٢٩١، ٤٢٩، والرماني: النكتب في إعجاز القرآن ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن تحقيق محمد خلف الله، ومحمد زغلول سلام، دار المعارف بمصر، القاهرة، ١٩٦٨، وعبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز/ ص ٤٩، ص ١٥٠، وابن الأثير: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، قدمه وعلق عليه أحمد الحوفي وبدوي طبانة دار النهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، د.ت. ج١/ ١٠٦. ج٢/ ص ٤٤٤وما بعدها، وسيبويه: كتاب سيبويه، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون، دار القلم، بيروت ١٩٦٦، ج١/ ص ٩٨، ١٦٠، ١٧٦، ٢٢٠، ٢٩٢، ٣٩٠، ٤١٠، ٤١٥.

(٣٥) ابن جني: الخصائص ج٢/ ص ص ٤٤٨- ٤٤٩.

(٣٦) السجلماسي: المنزع البديع، ص ٢٦٧، وأنظر ابن قيم الجوزية، الفوائد المشوق إلى علوم القرآن وعلم البيان، مكتبة الهلال، بيروت، د.ت. ٢٧.

(٣٧) توفيق الزيدي: أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث ص ٨٦.

(٣٨) علي بن خلف الكاتب: مواد البيان، ص ١٥٠، وابن قيم الجوزية: الفوائد المشوق، ص ٢٨، وحازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي ببيروت، ١٩٨١، ص ٦٣، وابن الأثير: المثل السائر ج١/ ٢٦، والرماني: النكت في إعجاز القرآن ص ١٠٤، والجرجاني: أسرار البلاغة، تحقيق هـ ريتر، دار المسيرة، بيروت، ١٩٧٩، ص ٤٩، ٢٤٢، ص ٣٦٥، وابن أبي الإصبع: تحرير التحبير، تحقيق ، حنفي محمد شرف المجلس الأعلى للشؤوزن الإسلامية القاهرة، ١٣٨٣هـ ص١٥٠. وشهاب الدين محمود الحلبي: حسن التوسل إلى صناعة الترسل، تحقيق أكرم عثمان يوسف، وزارة الثقافة والإعلام بغداد، ١٩٨٠، ص ١٠٤ والعلوي :الطراز ج١/ ص٧٧.

(٣٩) ابن أبي الإصبع: تحرير التحبير ص ١٠١، والعلوي: الطراز ج١/ ص ٧٩، ٨٥، وابن الأثير: المثل السائر ج٢/ ص ٧٢-٧٨ و ج٣/ ص ٥٤ -٥٥.

(٤٠) حمادي صمود: التفكير البلاغي عند العرب ص ٥٢، وعبد السلام المسدي، الأسلوبية ص ١٥٨.

(٤١) الآمدي، الموزازنة، ص ١٣٢.

(٤٢) الجاحظ: البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام محمد هارون، المجمع العربي الإسلامي، بيروت، د.ت ج١/ ص٨٩.

(٤٣) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء ص ص ٧١-٧٢.

(٤٤) الفت محمد كمال عبد العزيز: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، ص ٢١٩ وما بعدها.

(٤٥) ابن رشد: تلخيص كتاب ارسطوطاليس في الشعر، ترجمة عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة ، بيروت، ١٩٧٣، ص ص ٢٤٢، ٢٤٣.

(٤٦) المصدر نفسه ص ٢٤٣.

(٤٧) حازم القرطاجني، منهاج البلغاء، ص ٦٢، وعبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة ص ٢٥١، والسجلماسي: المنزع البديع، ص ١٨، ١٩٠، ٢١٧.

(٤٨) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء، ص ٢٨٥، وعبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص ٢٤٩، وما بعدها، وقدامة بن جعفر: نقد الشعر، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، مكتبة الكليات الأزهرية، القاهرة، ١٩٧٩، ص ٩٤، وابن رشيق: العمدة، ج١/ ص١٩، ٢٤.

(٤٩) الجرجاني: الوساطة، ص ٤٢٩، وابن الأثير: المثل السائر ج٢/ ٧١، والسجلماسي: المنزع البديع ٢٩١.

(٥٠) ابن رشيق: العمدةج٢/ ٦١، وعبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص ٢٥٠، ودلائل الإعجاز، ص ٢٣٢، والجاحظ: البيان والتبيين، ج٢/ ١٠٩، وحازم القرطاجني: منهاج البلغاء، ص ٢٦١، ٣٦٩ .

(٥١) قدامة بن جعفر: نقد الشعر، ص ١٧٧.

(٥٢) ابن جني: الخصائص ج٢/ ٤٤٨، وانظر نجم الدين بن أحمد بن اسماعيل بن الأثير الحلبي: جوهر الكنز، تحقيق د. محمد زغلول سلام، منشأة المعارف الاسكندرية د.ت. ص ١١٨ وما بعدها.

(٥٣) محمد خير حلواني: النقد الأدبي النظرية والتطبيق، ص ٤٠-٤١.

(٥٤) محمد العمري: تحليل الخطاب الشعري: البنية الصوتية، ص للشعر، ص ٣٦.

(٥٥) يان موكاروفسكي: اللغة المعيارية واللغة الشعرية، ص ٤٠ وما بعدها.

(٥٦) جون كوهن: بناء لغة الشعر ص ٢٣، وانظر: صلاح فضل: البنائية ص ٣٧٦، وعبد الملك مرتاض: حول دراسة النص الأدبي، الأقلام، العدد ٧- ١٩٨٢٨ ،ص ٦٣.

(٥٧) كمال أبو ديب: في الشعرية ص ص ٥- ٨٦.

(٥٨) شكري محمد عياد: اتجاهات البحث الأسلوبي، ص ١٤٨، واللغة والإبداع: مبادئ علم الإسلوب العربي،، ص ٩٠ وما بعدها، وعبدالله صولة : اللسانيات والأسلوبية ص ١٤٤- ١٤٥.

(٥٩) الوساطة، ص ٤٢٩.

(٦٠) كتاب الصناعتين: ص ٦-٧ وانظر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص ٢٠٣، ٣٦٥، ودلائل الإعجاز ص ٢٨٠، والحلبي، حسن التوسل ١٠٤، والرماني: النكتب في إعجاز القرآن، ص ٨٥- ٨٦.

(٦١) الجرجاني: دلائل الإعجاز ص ٢٠٨.

(٦٢) ابن الأثير: المثل السائر ج١/ ٦١، وابن جني: الخصائص ج٢/ ٤٤٢، وابن قيم الجوزية: الفوائد المشوق، ص ٢٨.

(٦٣) القاضي الجرجاني: الوساطة، ص ٤٢٨، وابن الأثير: المثل السائر ج١/ ٢٦.

(٦٤) القزويني: شرح تلخيص في علوم البلاغة، شرحه وخرج شواهده، محمد هاشم دويدري، دار الجيل، بيروت د.ت. ص ١٣٧.

(٦٥) الرماني: النكت في إعجاز القرآن، ص ص ٧- ٨٨.

(٦٦) حمادي صمود: التفكير البلاغي عند العرب، ص ٤٠٢.

(٦٧) رولان بارت: الدرجة الصفر للكتابة، ترجمة محمد برادة، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت د.ت، ص ٨٦، وانظر: منذر عياشي: مقالات في الأسلوبية، ص ٣٩، ص ص ٤٧، ٤٨، ٨٩؛ وبول فاير- كريستيان فابر: مدخل إلى الألسنية، ص ٢٢٣، وصبحي البستاني: الصورة الشعرية ص ٢٢، والأزهر الزناد: دروس في البلاغة العربية، ص ٢١،وشكري محمد عياد: مدخل إلى علم الأسلوب ص ٨٨، وصلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، ص ١٦٤، وعمر أوكان، مدخل لدراسة النص والسلطة.

(٦٨) رجاء عيد، مفهوم الأسلوب وملامح البحث الأسلوبي في التراث البلاغي والنقدي، ص ١٠.

(٦٩) محمد مفتاح: في سمياء الشعر العربي القديم، ص ٥١.

(٧٠) روجر فاولر: نظرية اللسانيات ودراسة الأدب، ص ٩٣- ٩٤.

(٧١) عبد الله صولة: الأسلوبية الذاتية والنشوئية. ص ٨٦.

(٧٢) العلوي: الطراز ج١/ ص ص ٩٩-١٠٠.

(٧٣) رجاء عيد: مفهوم الأسلوب ملامح البحث الأسلوبي في التراث البلاغي والنقدي، ص ١٠.

(٧٤) بول فابر- كريستيان بايلون: مدخل إلى الألسنية، ص ٢٢٤.

(٧٥) عبد السلام السمدي: مساهمة الألسنية في تحديد الأسلوب الأدبي ص١٠٢.

(٧٦) عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص ١٢٦.

الفصل الرابع

الأسلوب والغرابة
عبد القاهر الجرجاني نموذجاً

الفصل الرابع

الأسلوب والغرابة

أولاً: المصطلح:

يبدو أن مصطلح الغرابة وبنيته الاشتقاقية الأخرى من أكثر المصطلحات دوراناً عند عبد القاهر الجرجاني، وهو مصطلح يصف شعرية الشعر، وجعل القول شعرياً ووصفه أو وسمه بهذه السمة لتميزه عن القول غير الشعري، وإن عملية إحصائية بسيطة تكشف عن أن هذا المصطلح الذي يمثال ما يسمى "بالغموض" في النقد الحديث، هو أكثر المصطلحات دوراناً وشيوعاً عند الجرجاني، مع أن الجرجاني استخدم مصطلح الغموض [١] وبناه الاشتقاقية، ولكن هذا الاستخدام جاء قليلاً وعزيزاً.

ولا مندوحة من الإشارة إلى أن هناك إشكالية مصطلح تكمن في التراث النقدي كما تكمن في النقد العربي المعاصر، ففي الحديث يبدو أن الترجمة هي العامل الأساسي في اختلاف المصطلح [٢]، ولكن في القديم فإن الناقد لم يتفطن إلى تأسيس المصطلح وتقعيده، فجاء المصطلح الواحد الذي يصف إجرائية أسلوبية ما بمصطلحات متعددة.

وهذه ظاهرة تكاد تكون من أهم معالم النقد العربي القديم والحديث على حد سواء.

ومن أكثر المصطلحات دوراناً لوصف أسلوبية القول وشعريته عند عبد القاهر الجرجاني هي: الغرابة [٣] ومشتقاتها "أغرب وغريب" [٤]، والإغراب [٥]، وهناك مصطلحات أخرى أقل استخداماً جاءت لتصف هذا الإجراء وهي "اللطف [٦] والملاحة [٧]، والخلابة [٨]، والغموض [٩]، والمبالغة والإغراق [١٠]، والمحال [١١]، والخفاء [١٢]، وهي مصطلحات تصف ظاهرة الخروج باللغة عن المألوف والعادي إلى

اللامألوف واللاعادي، ولذلك ترتفع هذه اللغة عن اللغة العادية بتأثيرها وفاعليتها وحاجتها إلى التدبر والتأويل وإعادة النظر المرة بعد المرة.

تتجلى الغرابة عند عبد القاهر الجرجاني من كونها فاعلية فنية على مستوى المبدع والمتلقي، وذلك بما تحققه من فائدة جليلة وفضيلة عظيمة في تعارض واضح مع مصطلحات أخرى أوردها الجرجاني، وهي مصطلحات ماثلة في التلبيس (١٣)، والتعمية (١٤)، والتعقيد (١٥)، وإذا كانت الغرابة توصف عند الجرجاني في كونها ذات بعد إيجابي في ابتعاد الشعرعن المبتذل والساذج، فإن التلبيس والتعمية والتعقيد مصطلحات لا تقدم أية فاعلية أدبية أو فنية، وإنما تلغي هذه الفاعلية لتجعل الأمر متعلقاً بالتلاعب والالتواء ومثال ذلك تعليقه على قول الفرزدق المشهور:

وما مثله في الناس إلا مملكاً	أبو أمه حيٌ أبوه يقاربه

فيسمه بأنه "واضع كلامه على المجازفة في التقديم والتأخير، ولذا فإنه متعرض للتلبيس والتعمية" (١٦)، ويبين لماذا يكون التعقيد مذموماً، يقول "أما التعقيد فإنما كان مذموماً لأجل أن اللفظ لم يرتب الترتيب الذي بمثله تحصل الدلالة على الغرض حتى احتاج السامع إلى أن يطلب المعنى بالحيلة ويسعى إليه من غير طريق" (١٧).

إن هناك بعض الأقوال التي جاءت عند الجرجاني تصف الإجراءات التي لا تمتلك حيلة أو وظيفة لها بعدها الايجابي في إثارة وعي المتلقي، وإنما تسعى إلى تشويشه وإيذاء معرفته وفكره، وهذا مثال "المعقد" من الشعر، "والكلام لم يذم لأنه مما تقع حاجة فيه إلى الفكر على الجملة، بل لأن صاحبه يعثر فكرك في متصرفه ويشيك طريقك إلى المعنى ويوعر مذهبك نحوه، بل ربما قسم فكرك، وشعب ظنك حتى لا تدري من أي تتوصل وكيف تطلب" (١٨).

ليست الغرابة تلبيساً ولا تعمية ولا تعقيداً، إنها فاعلية تتجسد في إشغال الفكر وفتح آفاق وفضاءات رحبة للتفسير والتأويل، وبذلك يكون الجرجاني قد برأ الغرابة من كل ما يقتل فيها وهجها وألقها وأثرها، إذ تصبح عنصراً أساسياً من عناصر الشعرية التي تبعث على الإعجاب والإدهاش، وإذا كان الجرجاني مع الغرابة وضد

التعمية والتعقيد، فإنه ضد الابتذال، لأن الابتذال سقوط وسذاجة تخاطب الحقيقة وذات بعد واحد تظل فيه المطابقة بين الدال والمدلول علاقة لا تتزحزح إطلاقاً، يقول عن التشبيه وشيوعه وابتذاله بعد عز وجوده "فإنك تعلم أن قولنا "لا يشق غباره" الآن في الابتذال كقولنا "لا يلحق ولا يدرك" "وهو كالبرق" ونحو ذلك إلا إنا إذا رجعنا إلى أنفسنا علمنا أنه لم يكن كذلك من أصله وإن هذا الابتذال أتاه بعد أن قضى زمناً بطراءة الشباب وجدة الغناء وبعزة المنيع" (١٩)

لقد أدرك الجرجاني أن الشيوع في التشبيه يقود إلى الابتذال، والابتذال هو عودة الكلام إلى الدرجة الصفر بالكتابة، وقد التفت النقد العربي القديم إلى مثل هذا الكلام، وذلك أن المجاز ربما يغدو حقيقة، لكثرة الاستخدام والشيوع، وإذا تحول المجاز إلى حقيقة فقد انطفأت جذوة إشغال الفكر والتدبر والتأمل، وبذلك يكون الجرجاني قد تجاوز مصطلحاً أساسياً هو مصطلح الوضوح الذي يقف معارضاً للغموض والغرابة، فالجرجاني لا يرى في الوضوح فنية، ولذا فإنه تجاوز ذلك إلى الغرابة التي رأى فيها عاملاً مهماً من العوامل التي تحقق المتعة والفائدة.

واشتغل الجرجاني بصورة واضحة على أن يكون نصيراً للغرابة، فقد توقف عند أقوال القائلين بأن خير الكلام ما كان معناه إلى قلبك أسبق من لفظه إلى سمعك، فيقول الجرجاني :"فإن قلت: فيجب على هذا أن يكون التعقيد والتعمية وتعمد ما يكسب المعنى غموضاً مشرفاً له وزائداً في فضله، وهذا خلاف ما عليه الناس، ألا تراهم قالوا: إن خير الكلام ما كان معناه إلى قلبك أسبق من لفظه إلى سمعك – فالجواب أني لم أرد هذا الحد من الفكر والتعب وإنما أردت القدر الذي يحتاج إليه في نحو قوله: فإن المسك بعض دم الغزال". وقوله :

وما التأنيث لاسم الشمس عيب ولا التذكير فخر للهلال (٢٠)

لقد وقف الجرجاني موقف الرافض للتعمية والتعقيد والابتذال، وهي عناصر يراها غير قادرة على تحقيق غرابة فنية ،فليست الغرابة مقرونة بالتعقيد والتعمية ،ولا يكون الابتذال بديلا لها ، لأن هذه المصطلحات لا تقدم وظيفة فنية قائمة على جذب

القارئ وخلق التفاعل بينه وبين ما يقرأ، وحدوث التفاعل هو سمة الغرابة، لأنها التي تجعل الكلام كلاماً راقياً لا يعبر عنه بالمباشرة ولا بالتعقيد.

وتتشكل الغرابة من كونها مصطلحاً نقدياً ذات فاعلية عميقة الدلالات والأبعاد، في نفي المطابقة مع الواقع واستتنساخه، وتماهي القول الشعري مع الواقع الحقيقي، ويتكشف هذا الأمر بتجلياته التي لم تتموضع عبر القول الصادق أو الكاذب فقط، وإنما تجاوزت ذلك إلى البحث في الأسس التي تنبني عليها شعرية الشعر، وتتجلى فيها آفاق التأويل التي تبرز أهمية المتلقي في الوقوف على سر المدهش وسحره المتمثل بأسلوب الصياغة، وعجينة اللغة التي تتخلق في أصباغ جديدة وزخرفة غير معهودة. وإذا كان الموقف يتجلى في ذم التعقيد والتلبيس والتعمية، فإن ذلك قد كان نتيجة حتمية للكشف عن تجليات الغرابة والمستور والمخفي في القول الشعري، ولم يكن هذا الأمر دون تعليل نفسي له متجسد في قدرة الناقد على التغلغل في نفسية المتلقي، الذي يلذ بالغريب والمخفي، لأن هذا شيء راسخ ومتجذر في طبع الإنسان، وفي كينونته، يقول: "ومن المركوز في الطبع أن الشيء إذا نيل بعد الطلب له أو الاشتياق له، ومعاناة الحنين نحوه، كان نيله أحلى وبالمزية أولى، فكان موقعه من النفس أجل وألطف وكانت به أضن وأشغف، ولذلك ضرب المثل لكل ما لطف موقعه موقعه ببرد الماء على الظمأ"(٢١).

تتجلى في هذا النص رؤية عميقة وفكر نقدي فعال، يتكشف عن خبرة عميقة في التعامل مع أن ما هو شعري ينماز عن ما هو غير شعري، وهو الذي يتصف بالوضوح الذي لا تعاوده النفس بالقراءة المرة تلو الأخرى، إذ إن المعاندة الناشئة عن القراءة تثير اللطافة والشوق والانجذاب، ولذلك تتولد المسرة في الكشف عن الغريب، والغريب لا يكون في الواضح والظاهر والمكشوف، ولذلك ليس غريباً أن يتحدث الجرجاني بذوق الناقد العالم لا بذوق الإنسان الانطباعي، فهو ناقد حقيقي يتجرأ في طرح آرائه حتى وإن كانت تخالف ما جرت عليه العادة من بحث غيره عن الوضوح والمباشرة.

ثانياً: الحقيقة والغرابة:

أدرك الجرجاني إدراكاً واعياً أن الحقيقة لابد أن تكون موجودة في موازاة المجاز، إذ ليس معقولاً أن يكون الكلام مجازاً دون أن يستند إلى الحقيقة. والحقيقة لا تولد الغرابة، ومع ذلك فطن الجرجاني إلى مثل هذا الأمر ليميز بين المجازي وغير المجازي، "لأن كل مبالغة ومجاز لابد من أن يكون له استناد إلى حقيقة"(٢٢)

لقد اقترنت الحقيقة والمجاز بحقيقة أساسية وجوهرية في النقد العربي القديم، حتى نشأ ما يقابلها، ويتمثل هذا بما يعرف بالوضوح والغرابة ،ولذلك أصبح من الممكن وضع المصطلحات على النحو الآتي:

الحقيقة	= المجاز
الوضوح	= الغرابة = الغموض .. وغيرها من المترادفات
الواقعي	= غير الواقعي
القول الحقيقي (الصدق)	= القول الشعري (الكاذب + التخييل)
"الدرجة الصفر"	= "الانزياح" أو الانحراف"

وإذا كان النقد الحديث الذي اشتغل على الأسلوبية والشعرية قد أحس أنه يعيش أزمة البحث عن المعيار الذي يحدث عنه الانزياح ،فإن النقد العربي القديم قد وجد أن الحقيقة هي المكون الأساسي الذي يحدث عنه "العدول"، ولذلك يتعمق احساس الجرجاني بالغرابة من حيث جدواها، وأهميتها، لأنها تمتلك وظيفة محورية وأساسية، لا على صعيد الصياغة والتشكيل اللغوي فحسب، وإنما على صعيد التلقي أيضاً، لأن المتلقي يستشعر أن وضعه أمام الغريب والمدهش يغدو أمراً يحتاج إلى اقتحام التمنع والمعاندة التي يصادفها عندما يسعى إلى اكتناه لذة الغريب والمدهش، ولذلك فإن الجرجاني وهو يتحدث عن التشبيه أشار إلى الحقيقة، التي تمثل انعدام التأويل، يقول، "وكذا قولك أفراس الصبا" ليس الشبه الذي له استعرت الأفراس موجوداً في الأفراس، بل هو شبه يحصل لما يضاف إلى الأفراس حيث يراد الحقيقة نحو قولنا "عري أفراس الغزو" و "أجمت خيل الجهاد"، وذلك ما يوجبه الفعل الواقع على الأفراس (٢٣).

إن الغرابة تتجلى في مواجهة الصدق والمنطق وغيرها من المقاييس التي تخرج الشعر من شعريته، وتجعله مفرغاً من كل ما يمكن أن يجعله كلاماً يولد السحر والدهشة، فإذا كانت الحقيقة أو المواضعة عناصر يتميز عنها المجاز، فإن "الكذب" يصبح أيضاً عنصراً داخلاً في تلك الحرية الممنوحة للمبدع ليقول ما يريد قوله، ما دام أنه يرى أن ذلك يسهم في الكشف عن تحقيق أثر أكثرمما يمكن أن تقيده به قيود العرف والعادة: أو ما جرى مجرى كلام العرب، أو مذهب المطبوعين وغير ذلك من هذه العبارات التي دارت في كتب النقد القديم.

وتتجسد لدى الجرجاني قناعة يقيم من خلالها دراسته للتخييل الذي يعد عنصراً من أهم العناصرالتي تتخلق الغرابة في نسيجها، فالتخييل بما يملكه من قوة قادرة على أن يشكل الغرابة بطرائقها المختلفة، ولذلك لم يعد الشاعر عند الجرجاني مقيداً بمقولات الصدق والحقيقة، وإنما يجوز له أن يبني كلامه بناء غيرعادي وغير مألوف، وهذا سر من أسرار الشعرية التي تعمد إلى تشكيل أبنية لغوية جديدة يصبح من العسير طلابها و إدراك أبعادها ومراميها.

وعلى هذا يتأسس قول الجرجاني عن الأقوال التي سادت في النقد العربي قبله، وهي مقولات: "خير الشعر أصدقه، وخير الشعر أكذبه". ووجد الجرجاني أن أصحاب القول الأول ليسوا من أنصار الغرابة، وإنما هم من أنصار الوضوح والمباشرة والتقريرية، أما الذين قالوا: "أحسن الشعر أكذبه". فقد رأى الجرجاني في ذلك حرية يمتلكها المبدع، وهي حرية تتأتى من خلال الاعتماد على التخييل الذي يشكل عناصر جديدة ويجعلها تتآلف في علاقات تنتج عنها مدلولات جديدة، يقول :"ومن قال أكذبه" ذهب إلى أن الصنعة إنما تمد باعها، وتنشر شاعها، ويتسع ميدانها، وتتفرع أفنانها، حيث يعتمد الاتساع والتخييل، ويدعى الحقيقة فيما أصله التقريب والتمثيل، وحيث يقصد التلطف والتأويل، ويذهب القول مذهب المبالغة والإغراق في المدح والذم والوصف والنعت والفخروالمباهاة وسائر المقاصد والأغراض، وهناك يجد الشاعر سبيلاً إلى أن يبدع ويزيد، ويبدي في اخترع الصور ويعيد، ويصادف مضطرباً كيف شاء واسعاً

ومدداً من المعاني متتابعاً، ويكون كالمغترف من عد لا ينقطع والمستخرج من معـدن لا ينتهي"[(٢٤)].

إن الإبداع يتمثل في الاتساع والتخييل، وهما بابان لهما مدلولات مهمة وجليلة في الفكر النقدي العربي، يتمثل ذلك في تشكيل الصور الجديدة التي لا تقوم على الحقيقة والصدق، وإنما تقوم على أساس من الاتساع والتخييل، ولذلك تنفتح القراءة للغرابة من خلال قيامها على فن قولي لا ينتمي إلى عالم الصدق والحقيقة، وإنما ينبغي على عوالم لا تقاس فيها الأشعار بالمقياس المنطقي والحقيقي والواقعي،فليس غرض الشاعر ماثلاً في المطابقة مع الواقع والحقيقة والمنطق، وإنما يتجاوز ذلك إلى ما يمكن أن يمنح الشاعر الحرية في أن يفتن في مواد صناعته، وأساس الصناعة يقوم على اختراع الصور، التي لا تنسجم مع أشياء الواقع، وإنما تلك التي تجسد القدرة على خلق عوالم جديدة، لا أن تعيد كلاماً مكروراً.

ويتجسد موقف الجرجاني في معالجته لمقولة "أحسن الشعر أكذبه" على وعي نقدي مدهش، وذلك لا يصدر إلا عن ناقد واع لشعرية الكلام، التي لا تقوم على نقل الأشياء كما هي وإنما تلك التي تقوم على تشكيل علاقات بين أشياء لا علاقة بينها. وهذا شيء يحقق الغرابة ويكشف عن وظيفتها وأبعادها، فإذا كان الصدق يماثل المألوف العادي والمنطقي والواقعي، فإن الكذب يماثل الغريب الذي يتأسس على الاتساع والتخييل، ولذلك لا يمكن أن تتحقق الغرابة في التعامل مع الدلالات الحافة للغة، وإنما ينبغي إدراك الدلالات الإيحائية التي لا تجعل الدال ذا مدلول واحد، وإنما ذا مدلالولات أخرى، وهذه المدلولات لا تتوالد ولا تتناسل من الركون إلى التعامل المباشر مع اللغة، وإنما باستنطاق الدلالات العميقة التي تظل تخفيها الكلمة وراءها، وهذا لا يتحقق لمن يرى أن أحسن الشعر أصدقه، وإنما يتحقق عند من يرى أن أحسن الشعر أكذبه.

ولم يكن لهذا الوعي أن يتحقق عند عبد القاهر الجرجاني لولا إدراكه للطرائق والأساليب التي تتحقق بها الغرابة، وتتكشف وظيفتها بشكل فاعل، فقد أشار إلى أن

ذلك يتحقق من خلال الكناية والمجاز المتمثل بالتشبيه والاستعارة، والتقديم، والتأخير، والتعريف والتنكير، والحذف والاضمار، والتكرار [٢٥].

يلجأ الشعراء إلى أساليب معينة يشكلون من خلالها علاقات بين أشياء لا علاقة بينها، وهذه الأساليب التي ذكرها الجرجاني، هي الأساليب القادرة على تحقيق الشعرية التي أضحت من أهم ما يميز اختراعات الشعراء وإبداعاتهم المتمثلة بالقدرة على تقديم صياغة للأشياء والوقائع والأحداث التي يتعاملون معها، وهي أشياء لا يمكن الحكم عليها بمعيار الصدق والكذب، وإنما يحكم عليها بالوظيفة التي تحققها، وهي وظيفة لها ارتباط وثيق بوعي المتلقي وإدراكه.

ثالثاً: الغرابة والتلقي:

لاشك أن الغرابة لا يمكن أن تبرز إلا من خلال تلقيها، وتلقيها يستحضر نقيضها تماماً، والنقيض الذي تقف مقابلاً له هو الوضوح والألفة، وإذا كان عبد القاهر الجرجاني قد مثل شخصية الناقد والمتلقي على حد سواء، فإنه أدرك أن الناقد ينبغي أن يكون متلقياً بارعاً حتى يستطيع أن يدرك أبعاد العملية الشعرية التي تشكل الغرابة جوهرها ومحورها الأساسي، وقد تمثل هذا في تأملات الجرجاني وتأويلاته وإجراءاته النقدية، التي كان كثيراً ما يدعو فيها إلى التأمل والتدبير للكشف عن الغرابة وفاعليتها ضمن سياقها.

ولم يكن الاحتفاء بالغرابة عنصراً خارجاً عن عملية التلقي، وإنما تتأسس هذه العملية في أساسها على متلق، يحاول أن يقف على وظيفة هذه الغرابة ليكشف عن المخبوء وراء الألفاظ، ولذلك يجب على المتلقي أن يكون مؤهلاً ومزوداً بأدوات يستطيع من خلالها أن يكتنه أبعاد الغرابة ومراميها البعيدة، إذ يقول في حديثه عن الاستعارة "وهذا موضع لا يتبين إلا من كان ملتهب الطبع حاد القريحة"[٢٦].

لقد ألمح الجرجاني في مرات عديدة إلى المتلقي وبخاصة في سياق حديثه عن الغرابة والأساليب التي تحتاج إلى تأمل وتدبر وتأويل، ولذلك ركز على القدرة التي يمتلكها المتلقي في تعامله مع الإجراءات الأسلوبية التي يجترحها الشعراء، فالمتلقي عند

الجرجاني ليس المتلقي الغفل، وإنما الذي يمتلك أدوات يستطيع من خلالها أن يتعامل مع ما هو غريب وغير مألوف، وقد أدرك الجرجاني أهمية القدرة التي يتمتعبها المتلقي، إذ قال أثناء حديثه عن التشبيه: "ألآ ترى أنه لا يفهمه حق فهمه إلا من له ذهن ونظر يرتفع به عن طبقة العامة" (٢٧).

تحتاج الغرابة إلى متلق يمتلك معرفة وخبرة ودربة حتى يتمكن من محاورة ظاهرة الغرابة بما تفتحه من آفاق للتأويل والقراءة المتأنية، إذ إن الغرابة والوقوف على فاعليتها لا تتأتى لأي متلق، وإنما لمن له ذهن ونظر يرتفع بهما عن طبقة العامة، لأن التلقي بحد ذاته يدخل في إطار المتعة الجمالية، ولذلك ينفتح التلقي والغرابة على الدهشة على حد سواء. إذ ليست قراءة الغرابة من الترف وممارسة الهواية، وإنما هي عملية قائمة على المحاورة ومحاولة التعالي على معاندة النص وتمنعه.

وقد أدرك الجرجاني في حديثه عن التلقي إلى أن هناك درجات من الغرابة تتفاوت فيها قوتها ودهشتها، وهذا التفاوت في الغرابة يحتاج أيضاً إلى درجات في التلقي، وهذا يعني أن هناك درجات للشعرية تكشف عن التفاوت، ولكنها تحتاج هي الأخرى إلى درجات في التلقي، يقول الجرجاني: "ثم إن ما طريقه التأويل يتفاوت تفاوتاً شديداً، فمنه ما يقرب مآخذه ويسهل الوصول إليه ويعطي المقادة طوعاً، حتى إنه يكاد يداخل الضرب الأول، الذي ليس من التأول في شيء، ومنه ما يحتاج فيه إلى قدر من التأول، ومنه ما يدق ويغمض حتى يحتاج إلى استخراجه إلى فضل روية ولطف فكرة" (٢٨).

ويقول أيضاً: "فأنت تعلم على كل حال أن هذا الضرب من المعاني كالجوهر في الصدف لا يبرز لك إلا أن تشقه عنه، وكالعزيز المحتجب لا يريك وجهه حتى تستأذن عليه، ثم ما كل فكر يهتدي إلى وجه الكشف عما اشتمل عليه، ولا كل خاطر يؤذن له في الوصول إليه، فما كل أحد يفلح في شق الصدفة، ويكون في ذلك من أهل المعرفة" (٢٩)

ليست عملية التلقي عملية ميكانيكية يشرح فيها المتلقي تلقيه لما يقرأ، وإنما هي عملية مبنية على أساس يعتمد على التأول، والتأول ليس شيئاً يقوم على اللعب. وإنما

يتأسس على الإدراك والفهم ومحاولة فك الأسرار والكشف عن الغريب للوصول إلى المتعة الحقيقية، لقد أدرك الجرجاني أن هناك أقوالاً لا تحتاج إلى تأويل، وهي التي يشترك في تلقيها كل الناس، وهناك أقوال تحتاج إلى قدر من التأويل، وهناك أشياء تحتاج إلى روية ولطف فكرة.

ولذلك تحتل الغرابة أهمية خاصة في استحضارها للمتلقي، ذلك العنصر الذي ظل مغيباً في النقد حتى ظهرت نظريات التلقي في العصر الحديث على يد الألمانيين هانز روبرت ياوس، وفولفغانغ إيزر [٣٠] إذ منحت نظرية التلقي المتلقي أهمية كبيرة بعد أن أعلنت البنيوية عن موت المؤلف ونادت التفكيكية بتعدد قراءة النص وانفتاحه على قراءات متعددة، ولذلك فإن الحديث عن الغرابة قد استحضر مباشرة العناصر التي يتوقف عندها المتلقي ويتأملها ويحاول الوصول إلى سحرها وألقها وما لها فاعلية.

إن الأحساس بالغرابة عملية أساسية من عمليات التلقي، لذلك "فإن الشعور بالغرابة هو علة التأثير الذي ينتاب المتلقي، ولهذا فإن الجرجاني لا يتكلم فقط عن الخطاب الشعري، بل كذلك عن المتلقي، فلا يجوز فصل عنصر الخطاب وعنصر المتلقي عند الكلام عن الغرابة، ذلك أن الغرابة لا تتجلى إلا لمتلق تعود على نوع من التصورات فإذا به يصادف في الخطاب الشعري أشياء مخالفة لما تعود عليه"[٣١]

ويبدو أن العلاقة بين المتلقي والغرابة وثيقة عند الجرجاني، تبرز هذه العلاقة بشكل أساسي عند حضور الغرابة التي تحتاج إلى تأويل وتفسير، لأن ذلك شيء مركوز في النفس، "فأنس النفوس موقوف على أن تخرجها من خفي إلى جلي، وتأتيها بصريح بعد مكني، وأن تردها في الشيء تعلمها إياه إلى شيء آخر هي بشأنه أعلم وثقتها به في المعرفة أحكم، نحو أن تنقلها عن العقل إلى الإحساس، وعما يعلم بالفكر إلى ما يعلم بالاضطرار والطبع" [٣٢].

وإذا كان الجرجاني قد كشف عن العلاقة الوثيقة بين الغرابة والتلقي، فإنه تحدث عن الآثار التي تخلفها الغرابة في نفسية المتلقي، وتجعله أكثر إقبالاً وانجذاباً لما يقرأ، وقد كرر ذلك في أكثر من موطن من كتابيه أسرار البلاغة ودلائل الإعجاز، فقد تحدث عن "العجب" الذي يمثل ردة فعل المتلقي، وردة الفعل هذه لا يمكن لها أن تتخلق

إلا إذا كان فيها شيء من الغموض الذي يجعل الوصول إلى المعنى أمراً فيه شيء من الصعوبة، فيقول معلقاً على قول زياد الأعجم.

وإنا وما تلقى لنا إن هجوتنا لكالبحر مهما يلق في البحر يغرق

وإنما كان أعجب لأن عمله أدق وطريقه أغمض ووجه المشابهه فيه أغرب[٣٣]، إن العجب ينتج عن الدقة والغموض والغرابة، وهي مصطلحات تتمركز حول نقطة جوهرية واحدة لا تتمثل في الأجراء الأسلوبي الذي يشكله الشاعر، ذلك الأجراء الذي يتمثل في طريقة الاختيار وبناء العبارة والتراكيب، فليست السهولة مثيرة وغريبة، وإنما هي عادية، والنفس الإنسانية لا تطمئن إلى المألوف دائماً، وإنما تطمع وتطمح إلى ملاقاة الجديد، وما هو مخالف لتوقع المتلقي، فما هو متوقع لا يشكل غرابة، وما هو غير متوقع يخرج عن دائرة الألفة.

وليس من شك في أن الجرجاني لا يخرج في إطار حديثه عن فعل الغرابة ومالها من تأثير وفاعلية عما تحدث عنه الفلاسفة المسلمون عند حديثهم عن التعجيب[٣٤].

تنفتح نصوص الجرجاني في حديثه على الغرابة على التلقي بشكل عميق، إذ إن الارتباط بين هذين العنصرين ارتباط جوهري وأساسي، لأنه مكون أساسي من مكونات الشعرية التي تقوم على أسس غير عادية، وإنما تتأسس على قواعد اللامألوف واللامتوقع، الذي يمثل القارئ فيه عنصراً محورياً، فالعجب وغيره من الفاعليات الأخر التي تتولد عن الغرابة ليست عبارة عن عناصر تظل بعيدة عن المتلقي ،وإنما ترتبط به ارتباطاً عضوياً، فليست المسألة مسألة تعقيد يخلو من الفائدة، وإنما الغرابة تمثل بعداً فنياً بما تمتلكه من فاعلية لا تستحضر النص والمبدع فقط، بل تتجاوز ذلك لتضع المتلقي في نقطة المركز.

تثير الغرابة بفاعليتها عنصر النشوة والهزة، وإذا كانت هذه المصطلحات تتصل باللذة المحسوسة، فإن ذلك يترجم البعد النفسي المتشكل من خلال جعل الكلمات جسداً يمارس فتنته وإغواءه على المتلقي، يقول الجرجاني معلقاً على البيت التالي:

سالت عليه شعاب الحي حين دعا أنصاره بوجوه كالدنانير

فإنك ترى هذه الاستعارة على لطفها وغرابتها إنما تم لها الحسن وانتهى إلى حيث انتهى بما توخى في وضع الكلام من التقديم والتأخير، وتجدها قد ملحت ولطفت بمعاونة ذلك ومؤازرته. وإن شككت فاعمد إلى الجارين والظرف فأزل كلاً منها عن مكانه الذي وضعه الشاعر فيه فقل : سالت شعاب الحي بوجوه كالدنانير عليه حين دعا أنصاره. ثم انظر كيف يكون الحال، وكيف يذهب الحسن والحلاوة ،وكيف تعدم أريحيتك التي كانت، وكيف تذهب النشوة التي كنت تجدها(٣٥).

لقد تحدث هذا النص عن الملاحة واللطف والحسن والحلاوة والنشوة، وكل هذه الآثار الناتجة عن الاستعارة ناتجة أيضاً عن الغرابة، وقد تحققت غرابة الاستعارة ولطفها من خلال سياقها وبخاصة التقديم والتأخير، إذ إن النظم يشكل إسهاماً فاعلاً في تكوين الغرابة، لأن ذلك يحقق نشوة، والنشوة شيء تنبسط له النفس الإنسانية، وتظل مشدودة إليه، فنشوة المتلقي تجعل عملية التلقي عملية قائمة على اللذة التي يشكلها التقاء المتلقي مع نص يمثل غرابة من خلال أساليبه الخاصة به.

ويرتبط هذا التأثير الفاعل للغرابة بنظريات التلقي، وبخاصة بمقولات هانز روبرت ياوس التي فتحت آفاقاً هامة ترتبط ارتباطاً وثيقاً بما يثيره النص في وعي المتلقي وإدراكه، وهي مثيرات تتصل اتصالاً وثيقاً بالمتعة والنشوة، وهي نشوة تتشكل ليس من تسلسل الحدث وبنائه، وإنما تتشكل أيضاً من خلال الأساليب اللغوية المراوغة التي يعمد إليها المبدع، ولذلك يظل القول الشعري حيوياً ومثيراً بمقدار ما يحمل من غرابة، لأن الغرابة تفتح مسافات للتأويل وللاحتمالات، وهما عنصران تظل نفس القارئ تلاحقهما بتلهف ومتعة.

وقد تجلت فاعلية الغرابة عند الجرجاني من خلال حديثه عن الآثار التي تتجلى في نفس المتلقي، يقول: "وكذا تقول إذا هم بالشيء لم يزل ذاك عن ذكره وقلبه وقصر خواطره على إمضاء عزمه ولم يشغله شيء عنه، فتحتاط للمعنى بأبلغ ما يمكن ثم لا ترى في نفسك له هزة ولا تصادف لما تسمعه أريحية، وإنما تسمع حديثاً ساذجاً وخبراً غفلاً حتى إذا قلت:

"إذا هـم ألقـى بـين عينيـه عزمـه" امـتلأت نفسـك سـروراً وأدركتـة طربـة" [٣٦]، ويقول "فإن التشبيهات سواء كانت عامية مشتركة أم خاصية مقصورة علـى قائـل دون قائل وتراها لا يقع بها اعتداد، ولا يكون لها موقع مـن السـاميعن ولا تهـز ولا تحـرك حتى يكون الشبه مقرراً بين شيئين مختلفين في الجنس" [٣٧].

وقد تحدث عبد القاهر الجرجاني في أكثر من موطن عن "الهـزة" [٣٨] المتولـدة مـن الغرابة، والهزة شعور متولد عن الغرابة، لا يمكن أن يكون شيئاً ثانوياً، وإنما هـو شـيء أساسي وعنصر جوهري، لأن ذلك لا يتخلق من الألفة وإنما يتولد مـن الغرابـة ومـا هو غير مألوف وعادي. ومن الأمثلة على ذلك قوله معلقاً على قول الشاعر:

لا تعجبـوا مـن بلـى غلالتـه   قـد زر أزراره علـى القمـر

"... وهذا موضع في غاية اللطف لا يبين إلا إذا كان المتصـفح للكـلام حساسـاً يعرف وحي طبع الشعر، وخفي حركته التي هي كالخلس، وكسري النفس في الـنفس، وإن أردت أن يظهر لك صحة عزيمتهم في النحو على إخفاء التشبيه ومحو صورته مـن الوهم فأبرز صفحة التشبيه واكشف عن وجهه وقل لا تعجبوا من بلى غلالته فقد زر أزراره على من حسنه حسن القمر،ثم انظر هل تـرى إلا كلامـا فـاترا ومعنـى نـازلا، واخبر نفسك هل تجد ما كنت تجده من الأريحية، وأنظر في أعـين السـامعين هـل تـرى ماكنت تراه من ترجمة المسرة ودلالة الإعجاب" [٣٩].

تنبني في هذا النص عناصر أساسية تجسـد دور العبـارة الشـعرية في إثـارة وعـي القارئ وإدراكه وحساسيته الشعرية، التي تقوده إلى فهم فاعلية الخروج على المألوف في الخطاب الشعري، ويمكن تمثيل ما أراده الجرجاني على النحو الآتي:

غاية اللطف	الكلام الفاتر والمعنى النازل
شعري	غير شعري

ليس الأمر هنا إلا نتاج العبارة الشعرية المبنية على التشبيه، بما يثيره من غرابة وبما تثيره الغرابة والكلام غير العادي من آثار تستوفز وعي القارئ وتستثير انتابهه وإدراكه، وهذا يعني أن عبد القاهر الجرجاني قد تفطن إلى نقطة محورية وأساسية تقوم في المقام الأول على أن الغرابة تولد "الهزة" والسرور، وهما أمران يتصلان اتصالاً وثيقاً الجانب الحسي للإنسان، إنها صدمة أو رعشة الغرابة التي لا تتعامل مع الأشياء المألوفة وإنما مع الأشياء غير المألوفة.

إن الهزة ومرادفاتها التي دار الحديث عنها عند الجرجاني ما هي إلا صورة من صور العلاقة العشقية بين المتلقي والقول الشعري، وهذه العلاقة لا تتأسس إلا عندما يلتقي العاشقان بعد تمنع أحدهما، وعندما يصلان إلى نقطة الالتقاء بعد المصاولة والمعاندة والمراوغة تنشأ النهرة، ويتضاعف السرور ليخلق حالة من الفرح بتخطي الحواجز والموانع للوصول إلى ما لا يمكن الوصول إليه بسهولة متناهية.

ولذلك يرى الجرجاني أن القول الشعري يتطلب تعباً ونصباً للوقوف على معناه ومراده، وهو يرى أن ذلك خاصية أساسية من خصائص الشعرية، يقول: "إن المعنى إذا أتاك ممثلاً فهو في الأكثر يتجلى لك بعد أن يحوجك إلى جلبه بالفكرة وتحديد الخاطر له والمهمة في طلبه، وما كان منه أطلف وكان امتناعه عليك أكثر، وإباؤه أظهر، واحتجابه أشد" (٤٠)

"فالامتناع والإباء والاحتجاب" كلها صفات أطلقت على المعنى لترسم صورة حقيقية لرؤية الجرجاني وموقفه من الغرابة، فالامتناع والإباء والاحتجاب تجسيد حقيقي للمصاولة والمراوغة بين المتلقي والقول الشعري، وكان الجرجاني بهذا يعبر عن المسافة الجمالية (٤١) كما يسميها هانز روبرت ياوس، إذ إن توقع القارئ يخيب عندما يحاول أن يبني توقعاته أثناء مواجهة القول الشعري، وكلما كانت المسافة بين المتلقي وما يتلقى بعيدة كلما كان صادماً وبلغياً، يبني اللدة، "فليس التقبل من حيث هو ممارسة عقلية بخال من "الالتذاذ" ولا خال من "الاستمتاع" و"التعجب" و "الطرب" ولكنه يجمع فيما يبدو بين "التذوق" ولذة المعرفة" (٣).

وليس من شك في أن الغرابة ترتبط ارتباطاً وثيقاً باللذة، وبخاصة عندما تقع عينا المتلقي على النص، فمجرد ملاقاة النص تصبح عملية تحاول أن تقيم علاقة بين النص والمتلقي، وهي علاقة تبدو وثيقة وحميمة، ولأنها علاقة تسعى إلى أن تجعل تلقي القول الشعري مختلفاً اختلافاً جذرياً عن تلقي القول العادي.

ويمكن أن يكون النص التالي من النصوص الأكثر إبانة عن فاعلية الغرابة، يقول "على أن الشيء إذا ظهر من مكان لم يعهد ظهوره منه وخرج من موضع ليس بمعدن له، كانت صبابة النفوس به أكثر، وكان بالشغف منها أجدر، فسواء في إثارة التعجب. وإخراجك إلى روعة المستغرب، وجودك الشيء من مكان ليس من أمكنته، ووجود شيء لم يوجد ولم يعرف من أصله في ذاته وصفته" (٤٢)

لقد بين هذا البحث أن الجرجاني يميل إلى الغرابة ويرفض التعقيد واللبس، لأنهما لا يمتلكان فاعلية أدبية إطلاقاً، ولكن الغرابة تعكس أدبية القول الشعري وتكشف عن فاعليته المتحققة من جانب المتلقي، الذي يسعى إلى إدراك ما يقرأ لكنه لا يدرك ذلك إلا بعد الامتناع والاحتجاب، ومن هنا تتولد اللذة والهزة، وهما فاعليتان أساسيتان في عملية القراءة في النقد الحديث.

الهوامش

(١) هناك دراسات دارت حول الغموض في النقد القديم والحديث،انظر على سبيل المثال: إبراهيم سنجلاوي: موقف النقاد العرب القدماء من الغموض دراسة مقارنة، مجلة عالم الفكر، المجلد الثامن عشر، العدد الثالث، ١٩٨٩، ص ١٨٥-٢١٢، ومحمد بن عبد الرحمن المدلق: موقف حازم القرطاجني من قضية الغموض في الشعر مقارناً بمواقفف النقاد السابقين، مجلة جامعة الملك سعود، المجلد الرابع ،الآداب (٢) ١٩٩٢، ص ٣٣٥-٣٦١.

(٢) أنظر موسى ربابعة: الانحراف مصطلحاً نقدياً، مجلة جامعة مؤتة للبحوث والدراسات، المجلد العاشر، العدد الرابع، ١٩٩٥،ص.

(٣) أنظر: عبد القاهر الجرجاني، دلائل الاعجاز، تحقيق: محمد رشيد رضا، دار المعرفة للطباعة للنشر، بيروت، ١٩٧٨، ص ٥٩، ٦٠، ٦٣، ٧٥، ١٢٦، ٣١٣، وأسرار البلاغة، تحقيق: هـ. ريتر، دار المسيرة، بيروت، ١٩٧٩، ص ١٤٤، ١٥٨، ١٦٩، ٢٦٢.

(٤) دلائل الإعجاز: ص ٧٠، ٧١، ٢٤١، ٣٤٦، وأسرار البلاغة، ص ١٠٩، ١١٧، ١٥١.

(٥) أسرار البلاغة، ص ٢١٥، ٢٥١.

(٦) دلائل الإعجاز، ص ٦٢، ص ٧٨، ٨٢، ١٢٥، وأسرار البلاغة، ص ٣١٢، ص ١٦٧.

(٧) دلائل الاعجاز ، ص ٦٢.

(٨) دلائل الاعجاز ، ص ٦٢.

(٩) دلائل الاعجاز: ص ٧٦، ١٩٣، ٢١٠، ٢٢١.

(١٠) أسرار البلاغة، ص ٤٤، ٢٠٥، ٢١٨، ٢٢، ٢٢١، ٢٢٩، ٢٣١، ٢٥، ٢٥٦.

(١١) المصدر نفسه، ص ٣٣٤- ٣٣٥.

(١٢) المصدر نفسه، ص٣٤٦.

(١٣) المصدر نفسه، ٦٧.

(١٤) المصدر نفسه،ص ٦٧.

(١٥) المصدر نفسه، ص ١٢٧، ١٢٩، ١٣٥، وانظر: دلائل الاعجاز ص ٢١٠.

(١٦) المصدر نفسه،ص ٦٧.

(١٧) المصدر نفسه، ص ١٢٩

(١٨) المصدر نفسه، ص ١٣٥، وانظر: دلائل الاعجاز، ص ٢١٠.

(١٩) المصدر نفسه، ص ١٧٤.

(٢٠) المصدر نفسه، ص ١٢٧.

(٢١) المصدر نفسه، ص ١٢٦.

(٢٢) المصدر نفسه، ص ٢١٨.

(٢٣) المصدر نفسه، ٤٨.

(٢٤) المصدر نفسه، ص ٢٥١.

(٢٥) دلائل الإعجاز، ص ٥٢، وأنر ص ٦٨، ٧٨، ٢٠٢، وأسرارالبلاغة، ص ١١٨.

(٢٦) المصدر نفسه، ص ٣٤٦.

(٢٧) أسرار البلاغة، ص ٨٤.

(٢٨) المصدر نفسه، ص ١٢٨.

(٢٩) أنظر: هوب روبرت سي: نظرية الاستقبال، مقدمة نقدية، ترجمة رعد عبد الجليل، دار الحوار اللاذقية، ١٩٩٢، ص ٨٢، وأنزر نبيلة إبراهيم: القارئ في النص، مجلة فصول، المجلد الخامس، العدد الأول، أكتوبر نوفمبر وديسمبر، ص ١٠٣ وما بعدها.

(٣٠) عبد الفتاح كليطو: الأدب والغرابة، دراسات في الأدب العربي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨٢، ص ٦٥.

(٣١) أسرار البلاغة، ص ١٠٨.

(٣٢) دلائل الإعجاز، ص ٧٦.

(١) دلائل الإعجاز ، ص٧٨

(٢)ألفت كمال الروبي: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، من الكندي حتى ابن رشد، دار التنوير للطباعة والنشر بيروت، ١٩٨٣، ص ١٦٢ وما بعدها.

(٣٥) أسرار البلاغة، ص ١١٥.

(٣٦) المصدر نفسه، ص ١١٦.

(٣٧) انظر: أسرار البلاغة، ص ٦٧، ١١٥، ١١٦، ٢٠٦، ٢٨٣.

(٣٨) المصدر نفسه، ص ٢٨٣.

(٣٩) المصدر نفسه، ص ١٢٦.

١- المصدر نفسه ١٢٦

٢- أنظر رشيد بنحدو: قراءة في القراءة، مجلة الفكر العربي المعاصر، العدد ٤٨- المجلد الأول ١٩٨٨، ص ٢٢، انظر: عمار بلحسن، قراءة القراءة مدخل سوسيولوجي، مجلة الفكر العربي المعاصر، العددان، ٨٤- ٨٥، ١٩٩١، ص ٦٧.

٣- شكري المبخوث: جمالية الألفة، النص والمتقبل في التراث النقدي، المجتمع التونسي للعلوم والأدب والفنون، بيت الحكمة، تونس، ١٩٩٣، ص ٢٢٥، وانظر: محمد المبارك: استقبال النص عند العرب، المؤسسة العربية للدراسات، والنشر، بيروت، ١٩٩٩، ص ٢٠.

(٤٢) أسرار البلاغة، ص ١١٨.

الفصل الخامس

دراسات نصية في الشعر

الفصل الخامس

دراسات نصية

نص أمل دنقل

زهور

وسلال من الورد.

ألمحها بين إغفاءة وإفاقة

على كل باقة

اسم حاملها في بطاقة

تتحدث لي الزهرات الجميلة

أن أعينها اتسعت – دهشة

لحظة القطف

لحظة القصف

لحظة إعدامها في الخميلة

تتحدث لي ..

أنها سقطت منعلى عرشها في البساتين

ثم أفاقت على عرضها في زجاج الدكاكين، أو بين أيدي المنادين

حتى اشترتها اليد المتفضلة العابرة

تتحدث لي ..

كيف جاءت إلي

(وأحزانها الملكية ترفع أعناقها الخضر)

كي تتمنى لي العمر

وهي تجود بأنفاسها الاخرة !!

كل باقة ..

تتنفس مثلي – بالكاد – ثانية . ثانية

وعلى صدرها حملت – راضية ..

اسم قاتلها في بطاقة [1]

تتشكل رؤية هذا النص ومعالجته من خلال دهشة اللغة المتمثلة ببساطتها فهي لغة تتسم بالوضوح، لكنه الوضوح الذي لايطيح بالنص أو الذي يلغي بريقه الشعري ،إنه الوضوح الذي يتعارض مع التعقيد واللبس، ويجعل الكشف عن بواطن النص أمراً معقداً، إذ إن اللغة يمكن أن تكون آسرة في وضوحها كما تكون آسرة في غموضها.

تتجلى بلاغة البساطة التي تغلف فضاء هذا النص، لكنها البساطة التي تجعل احساسات الروح تندلق على جسد النص الذي يبدو مشحوناً شحناً عاطفياً ووجدانياً عميقاً تبتعد فيه اللغة عن مباشرتها وتقريريتها وإخبارها، إذ تصبح اللغة عبارة عن شيفرات محملة بالدلالات الوجدانية والعاطفية، التي تجعل النص الشعري عبارة عن إبداع من الشاعر واسترجاع من القارئ، الذي لا يستطيع أن يغمض عينيه، وأن يجعله احساسه وأن يعطل وعيه عن عذا التشكيل اللغوي بما يجعل في ثناياه من أبعاد ودلالات.

لقد جاء عنوان النص "زهور" نكرة على صيغة الجمع، ويفضي هذا العنوان إلى تشكيل توقعات للقارئ يمكن أن تكون متحققة في النص، ويمكن أن تكون غير متحققة فيه. فالزهور كلمة توحي بالأمل والإشراق والعبير والرائحة الزكية. وإن القراءة

الأولى لها يمكن أن تحمل مثل هذه الدلالات، ولكن إعادة القراءة في ضوء علاقة العنوان بالنص يمكن أن تغير من توقع القارئ الذي يكتشف أن الزهور في هذا النص تتعرض للقتل والموت، ومن هنا فإن وضع الكلمة في سياق النص يمكن أن يأتي بدلالات جديدة وإيحاءات أخرى غير الايحاءات التي يمكن أن يستنبطها القارئ للمرة الأولى. يقول الشاعر:

وسلال من الورد

ألمحها بين إغفاءة وإفاقة

وعلى كل باقة

اسم حاملها في بطاقة

تتجلى في هذا المقطع علاقة واضحة بين أنا الشاعر وسلال من الورد، وهي علاقة تكشف عن رؤية الشاعرلهذه السلال، التي يلمحها موزعاً بين حالتين حالة الاغفاءة وحالة الإفاقة، إن ثنائية الاغفاءة والإفاقة تجسد حالة نفسية مسكونة بهاجس المعاناة. وهو هاجس يعيش بين لحظتين زمنيتين متناقضتين، لحظة الاغفاءة ولحظة الإفاقة. وقد جاءت سلال الورد مقترنة ببطاقة تحمل اسم صاحبها.

وقد استطاع الشاعر أن يحمل هذا المقطع من النص بعداً موسيقياً يتمثل في القافية التي جعل بناءها موقعاً بشكل تحدث فيه رنة موسيقية متجاوبة، تتمثل بالكلمات: (إفاقة، باقة، بطاقة) وهو إيقاع قائم على التوازن الذي يجسد عنصراً موسيقياً يندمج مع رؤية الشاعر وموقفه النفسي، هذا إلى جانب انفعال القارئ بهذا الايقاع الذي يجعله قادراً على أن يعيد هذا الايقاع في نفسه مرات متتالية، ليكشف عن البعد الشعوري الذي تجسده هذه الكلمات المتوازية في موسيقاها، ولذلك فإن المنبه الأسلوبي المتمثل بالايقاع المتوازي للكلمات (إفاقة، باقة، بطاقة) لابد أن يشكل استجابة من القارئ تجعله ينفعل بما يقرأ.

لقد اختار الشاعر مفرداته وتراكيبه بطريقة استطاعت أن تجسد رؤيته فالاختيار يرتبط ارتباطاً أساسياً بالموقف، وهو موقف شعوري استدعى منه أن يجعل أسلوبه قادراً على إيقاظ وعي المتلقي، لأن الاختيار الذي تمثل بالثنائيةالضدية والايقاع

المتوازي، اختيار يعكس موقف الشاعر من سلال الورد التي يضع نفسه في مقابلها بصورة تجسد دلالات الكلمات التي تبرز معاناته ووضعه النفسي، فقد قال الشاعر "ألحها" بدلاً من أنظر إليها، فنظرته كانت نظرة بعيدة عن التأمل، وإنما نظرة سريعة لا يكاد يتمتع فيها بمناظرالورد، لأنه يعيش وضعا مأساويا ، ثم يقول:

تتحدث لي الزهرات الجميلة

أن أعينها اتسعت – دهشة

لحظة القطف

لحظة القصف

لحظة إعدامها في الخميلة

يجعل الشاعرالزهزر قادرةعلى الكلام، فهي تتحدث إليه، لكنه لا يستطيع أن يتحدث إليها، وأول شيء يصادف القارئ هنا ويثير التساؤل وعلامات الاستفهام، هو مايتجسد في عنصر الأنسنة،،إذ إن الشاعر يعمد إلى أنسنة الزهور ويجعلها تبادر الشاعر بالحديث، والأنسنة تتمثل في عنصر التشخيص الذي يجعل ما هو غير إنساني يمتلك خصائص الإنسان، وذلك عبر الانحراف باللغة عن حقيقتها وتجاوز الدرجة الصفر إلى تشكيل عوالم خاصة بالشاعرتستطيع أن تتجاوز حدود المألوف والعادي. وتبرز الوظيفة الشعرية هنا ليست في إبلاغها وكشفها عن مراد الشاعر، وإنما في تجليها وانعكاسها، من خلال صياغة أسلوبية أو إجراء أسلوبي له وظيفته التي تجعل اللغة محملة بدلالات خاصة بها.

وإذا كانت اللغة هنا تخرج من دائرة العقلانية إلى دائرة العاطفة المشحونة، فإن ذلك ناتج من خلال التشكيل الأسلوبي الذي عبر فيه الشاعر عن رؤيته، فالزهرات تتحدث وتتسع عيونها، ويجعلها ساردة لمشاعرها في لحظات القطف والقصف مع ما تحمله هذه اللحظات من أحساس بالنهاية، إنه إحساس الذات التي تندمج معبرةعن دهشتها أمام لحظة النهاية، إن اقتران الانحراف مع أسلوب التوازي في قوله : لحظة القطف/ لحظة القصف ما هو إلا تعميق للفكرة وتجذير لها، وتعبير عن هواجس

الذات الداخلية التي لا تبوح بمشاعرها مباشرة، وإنما تسعى إلى خلق معادلات قادرة على أن تعكس الجانب الوجداني العميق.

ويتشكل في هذا المقطع من النص عنصر المفاجأة الذي يتخلق في نسيج البنية اللغوية القادرة على التجاوز والاختراق والانتهاك، من خلال محاورة الأشياء والتفاعل معها ومنحها صفات وماهيات لا تنطق بها ولا تفصح عنها، ولذلك يظهرعنصر المفاجأة، ليبرز الجانب التأثيري الذي يتسرب عبر اللغة الدالة والموحية إلى القارئ.

لقد جاءت لغة الشاعر لغة محملة بدلالات استطاع أن يعبر عنها من خلال اعتماده على التصوير الشعري الذي يتبعد فيه عن التعبير المباشر، فالزهرات تتحدث وتدهش وتعدم، إنها زهرات تعبر عن هواجس الشاعر الداخلية، وتجسد عنصر القتل والموت.

وقد استطاع الشاعر أن يراوح بين عنصر السرد والحوار ، فهو سرد يتخلله الحوار بشكل واضح، وذلك من خلال تناوب حضور صوت الزهرات، التي تفصح هي الأخرى عن مشاعرها،فقد استطاع الشاعرأن يستنطق الزهرات بالطريقة التي يرتضيها ليجعلها قادرة على التعبير غير المباشر عن وعيه وإدراكه، يقول متابعاً:

تتحدث لي ..

أنها سقطت من على عرشها في البساتين

ثم أفاقت على عرضها في زجاج الدكاكين، أو بين أيدي

المنادين

حتى اشترتها اليد المتفضلة العابرة

يشكل هذا المقطع أيضاً نسقاً لغوياً ينضاف إلى الإنساق السابقة، إذ يفتتحه الشاعر بحديث الزهرات، الي يجعلها ساردة ويترك لنفسه أن تحتل مكان المتلقي أو المستمع، ويستمر الشاعر في سماع حديث الزهرات التي أنسنها ومنحها أبعاداً إنسانية تتجلى في تناميها من نقطة إلى أخرى، ومن موقف إلى موقف. فهذه الزهرات لا تتحدث فقط، وإنما تسقط من عرشها، فالعرش يعادل الحياة والجمال والرفعة والسمو، لكن هذا السمو لابد له من السقوط والهبوط، وهو سقوط النفس الإنسانية وذبولها.

وتحمل كلمتا "سقطت .. أفاقت" صدى عبارة الشاعر حين قال: "ألمحها بين إغفاءة وإفاقة" لأن الحالتين تمثلان توزعاً بين شعورين وإحساسين متناقضين تكشف عنهما هذه البنية اللغوية التي تقوم على تشكيل نسيج شعري يفيض بالدلالات التي تشي بالاحساس الإنساني الذي يشكل الأشياء بأسلوب يتناسب مع الرؤية التي ينطلق منها. إذ تتحول الزهرة الساقطة من مجدها وعرشها إلى مادة معروضة للبيع تشتريها اليد المتفضلة العابرة، ولذا تغدو عملية أنسنة الأشياء عملية فعالة نابضة بالحياة، تعني التماهي بين الإنساني والطبيعي، ثم يقول:

تتحدث لي

كيف جاءت إليّ

(وأحزنها الملكية ترفع أعناقيها الخضر)

كي تتمنى لي العمر

وهي تجود بأنفاسها الآخرة

يكرر الشاعر من جديد "تتحدث لي ..." معيداً عنصر الأنسنة مرة أخرى. ليقيم أود الخطاب بينه وبين الزهرات التي تفصح عن مشاعرها، ويحاول الشاعر أن يستبطن دواخلها، ويبرز الأنسنة مرة أخرى في الأشياء المنسوبة إليها، إذ إن أحزانها ملكية ،وترفع أعناقها الخضر، هذه اللغة لغة استعارية قادرة على بعث صدمة الاستعارة والكشف عن الحزن المدفون في أعماقها، فالشاعر يجعل للاحزان أعناقاً خضراء.

إن عبارة "وأحزانها الملكية ترفع أعناقها الخضر" عبارة تمثل انتهاكاً واضحاً وصدمة واضحة من خلال اعتمادها على الاستعارة التي تصبح قادرة على أن تحمل وظيفة معنوية ووظيفة نفسية، تتجسد من خلالها الأبعاد التي يسعى الشاعر إلى اكتناهها من خلال سعيه إلى تقديم رؤية خاصة للعالم وللأشياء من حوله، إن تفاعل الزهرات مع الشاعر من خلال لغة استعارية صادمة، يصبح محور الإحساس الإنساني المهيمن والمسيطر في فضاء النص وفي عوالمه.

ويظل عنصر الأنسنة عنصراً محورياً من خلال التشكيل اللغوي الذي نسجه الشاعر، فالزهرات تؤنسن مرة تلو المرة لتعبر عن مشاعرها للشاعر، فالزهرات التي عانت الموت جاءت لتكون تميمة للشاعر تدفع عنه الموت، وتتمنى له العمر، ولكن ثمة إحساساً بالمفارقة يظهر عندما يصبح من يموت قادراً على تمني الحياة للآخرين، فقد تزامن موت الزهرات مع تمنيها العمر للشاعر، وهنا يبرز موقف إنساني موزع بين حالتين حالة الموت وحالة الحياة، وبينهما شعور إنساني يتمحور حول الإحساس بالنهاية، بنهاية الإنسان نفسه ونهايات الأشياء من حوله.

وينتهي الشاعر في نهاية النص إلى الكشف عن حالة الإندماج الكلي بين ما هو إنساني وبين ما هوطبيعي، يقول:

كل باقة

بين إغفاءة وإفاقة

تتنفس مثلي- بالكاد- ثانية ثانية

وعلى صدرها حملت راضية

اسم قاتلها في بطاقة

تتجلى في هذا المقطع الختامي عودة القصيدة إلى بدايتها وذلك من خلال نقل الشاعر أحاسيسه ومشاعره إلى الزهرات، فقد قال في البداية:

وسلال من الورد.

ألمحها بين إغفاءة وإفاقة

وعلى كل باقة

اسم حاملها في بطاقة

لكن في الختام جعل المشاعر منسوبة إلى الزهرات حين قال:

كل باقة

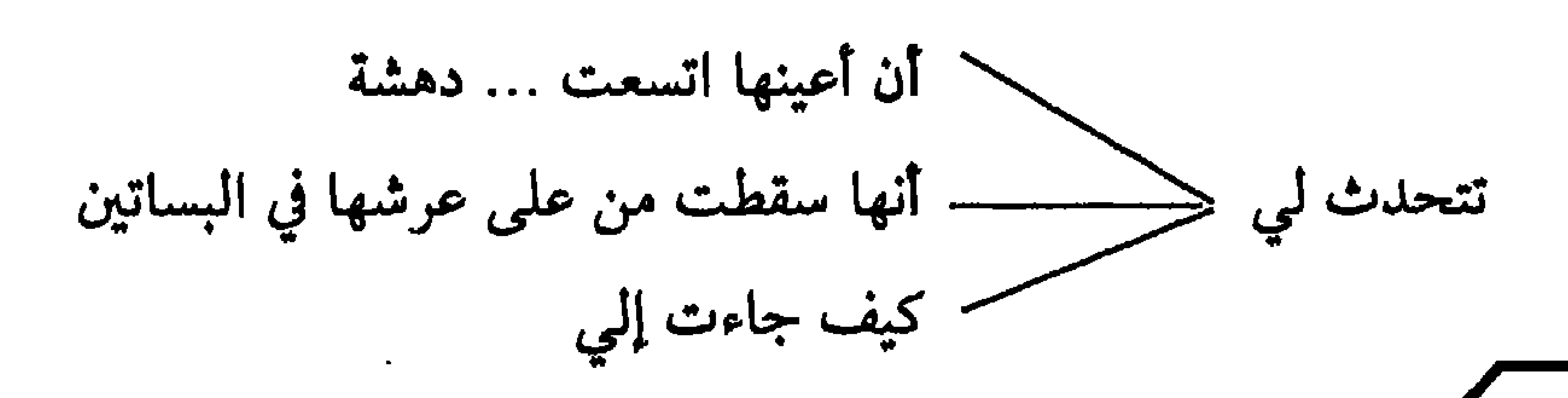
بين إغفاءة وإفاقة

ويصل التماثل والتوحد بين الشاعر والزهرات عندما يجعلها مثله تتنفس ثانية ثانية، مع ما يحمله هذا التكرار المتجاور لكلمة ثانية من تجسيد للاحساس والشعور، فالتوحد بين الشاعر والزهرات توحد وتداخل في صوة واحدة هي صوة القتل والموت وإعلان النهاية، إنها النهاية التي لم يعبر عنها الشاعر بأسلوب تقريري ومباشر، وإنما جاء تعبيره عن رؤيته من خلال خلق معادلات تكشف عن موقفه من المعاناة التي يعيشها لحظة الاحساس بالنهاية والموت.

ويكشف المقطع الآخير عن حالة الاستسلام التي تعيشها الزهرات والشاعر في آن واحد، وهذا أمر يتجلى انعكاسه من خلال كلمة "راضية" فالرضى ليس للزهرات وحسب وإنما للشاعر نفسه، لقد جاءت الزهرات في النص لتكون معادلاً واضحاً لإحساس الشاعر ورؤيته التي قادته إلى الاستسلام إلى الموت الذي لا يصمد إمامه شيء.

وتتجسد في هذا النص ثنائية الاختيار والانحراف واللغة العاطفية والوظيفة الشعرية والمنبهات والاستجابات والمفاجأة وغير ذلك من العناصر الأسلوبية التي تشكل منها النص، الذي كشف عن رؤية الشاعر للموت والنهاية، وهي رؤية عمد فيها الشاعر إلى تشكيل نسيج شعري يعكس شعرية اللغة ووهجها وقدرتها على التعبير عن الاحساسات الكامنة في الوجدان الإنساني.

وقد تهيأ للشاعر أن يشكل خيوط نصه من خلال أدوات لغوية وإجراءات أسلوبية تتجلى في خلق الثنائيات والتكرارات والأنساق، الي شكلها من خلال لغة قائمة على الانحراف، الذي جاء متجسداً من خلال الاستعارات الصادمة والتشكيل التكراري الذي جعل النص عبارة دوائر تفضي إلى الدائرة التي تليها وهكذا ،ويمكن التمثيل من ذلك من خلال الرسم الآتي:



ويظهر من هذا أن البنية المحورية التي شكلتها عبارة "تتحدث لي" استطاعت أن تبرز تماسك النص وتلاحمه، وعلى الرغم من أن عبارة "تتحدث لي الزهرات الجميلة" قد تآكلت من خلال الحذف الذي تمثل في النقط التي وضعها الشاعر بعد عبارة"تتحدث لي ... " في المرتين التاليتين، إلاّ إن ذلك يوحي أن هناك كلاماً ظل غائباً ومسكوتاً عنه يمكن للقارئ أن يتوقعه، وهنا يظهرعنصر التوقع (Erwartung)الذي يبرز الفاعلية الأساسية التي يشكلها التفاعل الخلاق بين القارئ والنص.

وأما فضاء النص من الناحية الأسلوبية فإن التشكيل الكتابي للنص جاء محملاً بالدلالات والمعاني، فقد عمد الشاعر إلى استخدام النقط الدالة على الحذف في نهاية المقطع الأول واستخدمها أيضاً بعد عبارة "تتحدث لي"، وهذا يعني أن هناك أشياء ظلت لتقدير القارئ ولتوقعه.

وقد استخدم الشاعر الاعتراض عندما وضع بعض الكلمات بين شرطتين- مثل – دهشة – وبالكاد – حتى يشير إلى أهمية الكلمتين في سياقهما في النص، فكلمة دهشة تكتسب خصوصيتها ودلالاتها المكثفة والمعمقة من خلال وضعها بين شرطتين، وكأن الشاعريريد أن يجعل القارئ مشدوداً للدلالات المخبأة التي تحملهاهذه الكلمة ،وأما كلمة – بالكاد – التي جاءت هي الآخرى بين شرطتين فإنها تحمل دلالة المعاناة التي يريد بالشاعر أن يؤشر عليها بشكل خاص. وذلك من خلال تجسيد الحس الفجائعي الذي ينبجس من الإجراءات والتشكيلات التي عمد إليها الشاعر، لتصبح الكلمة ذات إيحاءات تمتلك خصوصيتها من خلال طريقة الكتابة وموضعها داخل سياقها النصي.

وقد وضع الشاعر عبارة "وأحزانها الملكية تررفع أعناقها الخضر "بين قوسين ليؤكد مدى أهمية مثل هذه العبارة في سياقها، فهي جملة اعتراضية يمكن أن يستغنى عنها، لكن ما يعد فضلة في بعض الأحيان يصبح جوهرياً في أحيان أخرى، إذ لا توجد أشياء في النص الشعري تترك خارج دائرة التحليل والقراءة، فالدلالة المتجسدة في مثل هذه العبارة تشي بالبعد المأساوي النابع من الإحساس بالتعاطف مع أنا الشاعر الذي

سعى إلى أن يجعل التوحد مع الزهرات في حالاتها وتبدلاتها عنصراً جوهرياً ومحورياً في معمارية هذا النص وهيكليته.

لقد جسد هذا النص عبر تقنيات الأسلوب وإجراءاته المختلفة بنية عميقة متماسكة تهيأت له من خلال بنية التوازي وبنية التكرار، فبنية التوازي التي افتتح بها النص عادت لتظهر في نهايته، وهي بنية استطاعت أن تكشف عن إيقاع ذي نبرة متكررة فيها إلحاح يتغيا الكشف عن حالات الوجد الإنسانية في لحظات المعاناة.

نص درويش

أحبك أكثر

تكبر .. تكبر !

فمهما يكن من جفاك

ستبقى بعيني ولحمي، ملاك

وتبقى كما شاء لي حبنا أن أراك

نسميك عنبر

وأرضك سكر

وإني أحبك أكثر

يداك خمائل

ولكني لا أغني

ككل البلابل

فإن السلاسل

تعلمني أن أقاتل

أقاتل .. أقاتل

لأني أحبك أكثر

غنائي خناجر ورد

وصمتي طفولة رعد

وزنبقة من دماء

فؤادي

وأنت الثرى والسماء

وقلبك أخضر .. !

وجزر الهوى فيك مد

فكيف إذن ، لا أحبك أكثر

وأنت، كما شاء لي حبنا أن أراك

نسميك عنبر

وأرضك سكر

وقلبك أخضر .. !

وإني طفل هواك

على حضنك الحلو

أنمو وأكبر (٢)

يتمركز هذا النص حول العلاقة المتجذرة بين الأنا والأنت، أنا الشاعر والذات الأخرى، وقد اختار الشاعر عنواناً لنصه هو "أحبك أكثر" وهذا العنوان لا يظل بعيداً عن فضاء النص، وإنما ينتشر فيه أكثر من مرة، ليكون عنواناً تتكثف فيه دلالات النص وإشاراته وتتجمع في بؤرته ومركزيته إشعاعات النص الأخرى.

وإذا كان العنوان إشارة سيميائية وشيفرة تحتاج إلى فك دلالتها، فإن هذه الإشارة تتحول إلى محور أساسي من محاور النص تتجمع فيه الدلالات الأساسية والجوهرية بتكشيل لغوي له دلالته الجمالية والنفسية، من خلال صورة المحبوب السامية وصورة الحب التي تشعر بالاندفاع نحو الآخر.

يبدأ النص بتكرار فعل الأمر "تكبر" تكراراً أفقياً قائماً على المجاورة، وهنا لا يحمل التكرار دلالة التأكيد والإلحاح فقط، ولكنه يحمل بعداً موسيقياً قائماً على التكرار للكلمة وإيقاعها مما ينشر دلالة موسيقية تتساوق مع الدلالة المعنوية للكلمة المكررة. ولكن هذا التكبر لم يمنع الشاعر من أن ينظر إلى من يحب على أنه ملاك مزروع في عيني

الشاعر ولحمه. إن صوة الملاك التي يراها الشاعر في محبوبته صورة ليست ثانوية، وإنما هي صورة متجذرة ومغروسة في أعماق وجدانه.

وقد عمد الشاعر إلى توكيد هذه الرؤية من خلال تكرار الفعل: "ستبقى وتبقى" وهنو فعل دال على الاستمرار وامتدام هذا الحب، فالشاعر لا يرى الأشياء بعين واقعية ،وإنما يرى الأشياء من منظور الحب، فهو مع تكبر هذا المحبوب فإنه يرى فيه صوراً ذات أبعاد جمالية مشحونة بالدلالات العاطفية. فهو يرى الأشياء من منظوره الخاص، فنسيم المحبوب عنبر وأرضه سكر، ولذلك فهو يمنح المحبوب صفات قائمة على الإحساس بمكانة هذا للآخر. فالنسيم تغدو له رائحة العنبر والأرض تتحول إلى سكر مع ما تشيعه هذه الكلمة من دلالات تبرز موقف الشاعر من الآخر. ولذلك يأتي التأكيد في نهاية المقطع الأول:"وإني إحبك .. وأكثر".

ويكشف تنامي نزعة الحب في وجدان الشاعر عن رؤية إنسانية استطاع أن يعبر عنها، وأن يجسدها من خلال بنية أسلوبية قائمة على لغة محملة بدلالات تتناسبب مع الموقف الذي يقفه الشاعر، فالموقف يتدخل تدخلاً كبير في عملية الاختيار والانتقاء الذي يعد من تعريفات علم الأسلوب.

وتتجلى في المقطع الثاني من النص الصور التي يمنحها الشاعر لهذا المحبوب يقول:

يداك خمائل

ولكنني لا أغني

ككل البلابل

فإن السلاسل

تعلمني أن أقاتل

أقاتل .. أقاتل

لأني أحبك أكثر

إن الصورة المحورية في هذا المقطع هي صورة الافتتاح، "يداك خمائل"، فالشاعر يسعى إلى أن يحول ما هو إنساني إلى طبيعي من خلال اعتماده على الصورة الشعرية التي لا تجسد مناسبة منطقية أو موضوعية بين المبتدأ والخبر، فاليدان تتحولان إلى خمائل تجسد عالماً من الطبيعية التي تطمئن إليها نفس الشاعر، ولكن هذه الصورة التي جاءت هنا مع ما فيها من إيحاءات ودلالات لا تجعل الشاعر قادراً على الاستمتاع بها مثل غيره من البلابل.

إن الصوررة المحورية في هذا المقطع هي صورة الافتتاح، "يداك خمائل"، فالشاعر يسعى إلى أن يحول ما هو إنساني إلى طبيعي من خلال اعتماده على الصورة الشعرية التي لا تجسد مناسبة منطقية أو موضوعية بين المبتدأ والخبر، فاليدان تتحولان إلى خمائل تجسد عالماً من الطبيعة التي تطمئن إليها نفس الشاعر، ولكن هذه الصورة التي جاءت هنا مع ما فيها من إيحاءات ودلالات لا تجعل الشاعر قادراً على الاستمتاع بها مثل غيره من البلابل.

لقد جسدت صورة "يداك خمائل" بعداً رؤيوياً يحمل بين ثناياه أبعاداً يرسم فيها الشاعر إحساسه نحو الآخر. فالصورة قائمة على الانحراف الذي استطاع أن يخرج اللغة عن مألوقها، فاليدان لا توصفان بأنهما خمائل، ولكن رؤية الشاعر الداخلية استطاعت أن تأتي بهذه الصوة لتكشف عن رؤيته للأشياء التي يتفاعل معها.

ولكن الشاعر عندما اختار لتكونا نقطة الإنطلاق المحورية في المقطع الثاني، فإن اليدين تصبحان صورة طبيعية، لكن يد الشاعرلا تستطيع أن تمتد إليها، لأنه لا يستطيع أن يغني مثل غيره من البلابل، فقتل الغناء في أعماق الشاعر يتمثل في صورة السلاسل التي جاءت لتكون دلالة على القيد والكبت والحرمان والقمع.

إن السلاسل هنا لا تعني النكوص والقعود والتخلف عن القتال، بل إنها المفتاح الي يقود إلى فتح أبواب القتال، ولذلك جاء الشاعر بتكرار كلمة أقاتل ثلاث مرات متتالية، لأن القتال هو الطريق الذي يحطم الشاعر من خلاله السلاسل، ولكن الحب والقتال يدخلان هنا في ثنائية أساسية، لكنها ثنائية تحل عندما يستطيع القارئ أن

يسترجع النص، لأن الحب هو الذي يدفع بالإنسان لكي يقاتل سواء أكان هـذا الحـب للأرض أم للإنسان.

وفي هذا المقطع تكتسب كلمة أقاتل التي تتكرر مرتبطة بضمير المتكلم الأنا قيمـة محورية؛ لأنها الكلمة التي تحطم القيود وتستطيع أن تفتح أما م الشاعر آفاق الانطـلاق نحو الخمائل، وعندها يستطيع أن يغني مثله مثل سائر البلابل، التي يمثـل صـوتها فرحـاً وأملاً بما يشيعه من أجواء مسكونة بالفرح والانطلاق.

وقد جاءت نهاية الأسـطر الشـعرية في معظـم الأحيـان متجاوبـة القافيـة مثـل: خمائل، السلاسل، أقاتل، أقاتل، ثم ينكسر هذا النسق في تكـرار الشـاعر لعبـارة "لأنـي أحبك أكثر" في نهاية المقطع، ويبدو أن هذه العبارة التي جـاءت في نهايـة المقطـع الأول أيضاً تشكل ما هو قريب من القرار أو اللازمة الشعرية التي ينتهي بها التدفق الشعوري ليصل ذروته وحدته وتناميه. ولذلك يمكن أن تكون هذه العبارة الـتي شـكلت لازمـة بمثابة التفريغ لشحنات التوتر التي تعانيها ذات الشاعر في بداية المقطع، لتصل في النهاية إلى لحظة التفريغ، وهي لحظة تكشف وتجسد مدى الحب الذي يكنه الشاعر للآخر.

ويمثل المقطع الرابع محور التنامي الأكثر حضـوراً في الـنص، وذلـك مـن خـلال اللغة الشعرية القائمة على التوتر والمفاجأة، يقول:

غنائي خناجر ورد

وصمتي طفولة رعد

وزنبقة من دماء

فؤادي

وأنت الثرى والسماء

وقلبك أخضر

وجزر الهوى فيك مد

فكيف، إذن، لا أحبك أكثر

تبرز اللغة الشعرية في تألقها ووهجها ومفاجأتها في هذا المقطع الي تتكشف فيه اللغة الشعرية بصورة واضحة، إذ إن البناء الاستعاري يتنامى في بعدين بعد يتصل بالمخاطب "ذات الشاعر" وبعد يتصل بالمخاطب وهو "الأنت"، فالأنا المخاطب يمثل الدائرة الاستعارية التي تتصل به عن النحو الآتي:

غنائي ———— خناجر ورد

صمتي ———— طفولة رعد

فؤادي ———— زنبقة من دماء

أما الدائرة الاستعارية المتمثلة بالمخاطب فتبدو على النحو الآتي:

أنت ———— الثرى والسماء

قلبك ———— أخضر

جزر الهوى ———— فيك مد

وتتكشف في هذه الدوائرة الاستعارية ذات الفاعلية المجازية أبعاد قائمة على التنافر بين طرفي الاستعارة من ناحية وما يتبع المستعار منه من إضافات، فالغناء يتحول إلى خناجر، وهنا يتحول ما هو معنوي ومجرد إلى محسوس ومرئي، وبالإضافة إلى ذلك فإن عنصر المناسبة بين الغناء الدال على الفرح وبين الخناجر الدالة على القتل والموت يصبح عنصراً بعيداً يعمق الفجوة أو الهوة بين طرفي الصورة، وكلما كانت الفجوة واسعة كانت المفاجأة أكثرقدرة على أن تنتهك توقع القارئ،وتحاول أن تغير أفق توقعه.

ومما يعمق الفجوة تلك الإضافة التي حدثت إلى المستعار، إذ أضاف الشاعركلمة ورد إلى الخناجر، وهنا ينشأ عنصر جديد يقوي المفاجأة، إذ لا توجد مناسبة بين "خناجر وورد"، لأن الورد ينشر الراحة والرائحة والخناجر تنشر الدم والقتل، ومثل هذا

ينسحب عى الصمت الذي صار طفولة لكنها طفولة رعد، فالطفولة التي تدل على البراءة والنقاء تحمل الآن دلالة الرعد، فالصمت ينقلب إلى رعد مدو له ضجيج وجلبة. وفؤاد الشاعر يصبح زنبقة لكنها لا تتشكل من خيوط النباتات دائماً وإنما تتشكل من دمه.

إن هذا المزج بين العناصر التي لا انسجام بينها في عالم الواقع يوحي بالاستعارة العنيفة التي اختار الشاعر فيها عناصر لا تقارب بينها، ولكن هذا الاجراء الأسلوبي القائم على التكثيف للصور وحشدها وتتابعها وتجاورها، يجعلها صوراً ممتدة تشكل دائرة متكاملة تحتوي على الغناء الذي جاء ضد الصمت، والفؤاد الذي تحول إلى زنبقة لكنها من دماء، ما مع يشيعه اللون الأحمر من تعارض واضح مع اللون الأخضر الذي منحه الشاعر لقلب المحبوبة عندما قال "وقلبك أخضر".

ويبدو أن منح الأشياء والعناصر ماهيات جديدة غير ماهياتها ما هو إلا تجسيد عميق للخروج على المألوف في الاستخدام اللغوي، الذي جاء قادراً على التعبير عن رؤية الشاعر، وهي رؤية خاصة به ينظر بها إلى العالم من حوله مشكلاً إياه بالطريقة التي يراها. وإذا كان الشاعر قد تحدث عن غنائه وصمته وفؤاده حديثاً استعارياً فيه حدة وعنف، من خلال اللانسجام بين طرفي الاستعارة التي تعمقا بالاضافة، فإنه يرسم موقفاً جديداً للآخر، فهو يمنحه صفات مستمدة من الطبيعة، وتتسع دائرة الرؤية عندما يصبح الآخر الثرى والسماء، فهو يمتلك أشياء عامة في حين أن الشاعر تحدث عن أشيائه الجزئية الغناء والصمت والزنبقة. فالآخر يمتلك العالم الأرضي والسماوي ويصبح أصل الأشياء جميعها، ولأنه كذلك فقد منح الشاعر قلبه اللون الأخضر، وهنا يبرز التعارض بين القلب واللون، ولكن دلالة اللون هنا تصبح مشبعة بروح الأمل والتفاؤل والإقبال على الحياة في حين أن قلب الشاعر كان زنبقة من دماء، فالقلب الأخضر له دلالة متعارضة مع القلب المكونة من زنبقة من دماء، ولكن هذه الدلالة المتعارضة تحل في رغبة الشاعر في الوصول إلى القلب الأخضر.

ويتنامى الاحساس بالآخر في تحول جزر الهوى إلى مد، وبخاصة إن هوى الشاعر هوى موقوف على الآخر، فالاحساس بالآخر دفعه إلى أن يحور في اللازمة التي شكلت

قراراً للمقطعين السابقين، إذ جاءت اللازمة جملة إنشائية عندما قال الشاعر: "فكيف إإذن لا أحبك أكثر؟

وهذه الجملة تحمل بين طياتها بعداً شعورياً متنامياً وصل إلى ذروته عندما تحولت اللازمة من جملة خبرية إلى جملة إنشائية.

وتختتم القصيدة بمقطع يعيد فيه الشاعرما منحه للآخر في المقطع الأول مع إضافة عناصر جديدة، فقد كرر في المقطع الأخير "نسيمك عنبر وأرضك سكر" مع تأكيده على ضمير المخاطب "أنت"، وهنا يبرز كيف يصبح الشاعر طفلاً لهوى محبوبته التي ينمو ويكبر في حضنها الذي وصفه بأنه حلو.

لقد جاءت هذه القصيدة ذات بنية لغوية وصورة شعرية قادرة على أن تعبر عن تجربة الشاعر، من خلال اعتماده على الإجرءات اللغوية، التي جاءت بصورة فيها جدة وكشف تسعى إلى أن تجعل اللغة وهاجة وتصويرية وكاشفة وموحية.

ومما يظهر في هذا النص قدرة الشاعر على خلق تماسك لبنية النص من خلال ركونه إلى أدوات أسلوبية استطاعت أن تجعل النص مرتبطاً في جمله ومقاطعه، فالمقاطع ارتبطت بنسيج لغوي متمثل بتكرار اللازمة التي تمثل بقوله "وإني أحبك أكثر"، وقد امتزج هذا الأسلوب بأسلوب البناء الاستعاري الذي منح النص حيوية وديناميةجعل لغته متوهجة وموحية.

نص السياب

"لأني غريب"

لأني غريب

لأن العراق الحبيب

بعيد، وإني هنا في اشتياق

إليه، إليها .. أنادي" عراق

فيرجع لي من ندائي نحيب

تفجر عنه الصدى

أحس بأني عبرت المدى

إلى عالم من ردى لا يجيب

ندائي

وإما هززت الغصون

فما يتساقط غير الردى :"

حجار

حجار وما من ثمار

وحتى العيون

حجار وحتى الهواء الرطيب

حجار يندّ به بعض الدم

حجار ندائي، وصخر فمي

ورجلاي ريح تجوب القفار [٣]

يبدأ هذا النص بذكر العلل والأسباب التي تدعو الشاعر للتشبث بالوطن والمرأة، وهذا إحساس نابع من شعور بالغربة الذي يهيمن على وجدان الشاعر، فهو

محاصر الغربة التي لا يستطيع أن يخترقها وأن يهدم جدرانها الـي توصـد أبوابهـا علـى سجن مظلم، إن الشوق المسكونة به ذات الشاعر جعـل إحساسـه بالغربـة في إزديـاد، وهو إحساس يكبر وينمو محاولاً أن يتخطى هواجس الغربة بنداء العـراق، وهـو نـداء يتحول إلى مجرد ظاهرة صـوتية خاليـة مـن الجـدوى، لأن النـداء ينفـتح علـى البكـاء ويتحول إلى صدى ، هذا الصدى الذي يظل منتشياً في الفضـاء لا تسـمع ذات الشـاعر شيئاً غيره، ولذلك يظل البكاء أو النحيب هو الشيء الذي يملأ الأفـق. وهـذا يكـرّس الاحساس بالغربة ويعمقها وإن لحظة الشوق المتوثبة تصطدم بالمنع واللاتحقق.

إن البكاء والنحيب والصدى عناصر تعمق وتعزز الإحساس بالغربة الـتي يريـد الشاعر أن يتخلص منها، ولكنها غربة تلازمه ولا تنفـك تمـارس قهرهـا ضـده، فكـل السياقات اللغوية التي اسـتخدمها سـياقات تعـبر عـن هـذا الهـاجس الملـح والشـعور الضاغط ليكشف عن الصراع المضطرم في أعماق نفسه، وهو صراع بين لحظتين، لحظة الغربة ولحظة الاشتياق، وبين هاتين اللحظتين تكمن ذات الشاعر التي تشعر في كل مرة أنها محطمة ومشلولة بغربتها وما توحي به من ألم وقلق.

وتـنهض الاسـتعارة أو اللغـة المجازيـة بقـدرة فائقـة مـن خـلال تجسـيدها لهـذا الإحساس الإنساني، إذ يتحول النداء إلى نحيب يتفجر عنه الصـدى، فاختيـار الشـاعر لكلمة تفجر = الصدى، استعارة تمثـل عنـف الإحسـاس بالغربـة والوحشـة وانعـدام الألفة والانسجام ، وقد عبر عن هذا الإحساس بقوله:"أحس بأني عبرت المدى" : لكـن عبوره المدى لم يكن إلى أفق أرحب يخلصه من هاجس الغربة، بل إلى أفـق داكـن يزيـد من إحساسه بالغربة، لأن العالم الذي دخله الشاعر هو عالم الردى الأخـرس المـوحش الذي لا يجيب، وهنا يتحول العـالم إلى خـواء وقفـر ويبـاب، إنـه شـعور الـذات أمـام الاندثار، ولذلك يبدوانعدام التصالح بين الشاعر وبين عالمه، وهـذا كفيـل بـأن يعمـق إحساسه بالغربة.

إن الايقاع الموسيقي المتوازي الذي شكلته الكلمـات الآتيـة: (الصـدى، المـدى، ردى) يكرس إيقاع الكلمـة ودلالاتهـا وتجاوبهـا مـع الكلمـات الأخـرى، فالصـدى، يتجاوب مع المدى والردى والصدى، وهـو تجـاوب شـكل إيقـاع الـنفس الـتي تشـعر

بالخواء والإقفار والانقطاع وانعدام الألفة، ولذلك يتحقق الانقطاع بين الشاعروبين عالمه، وهو انقطاع يتغشى النفس ويزيد من سوداويتها وقتامة رؤيتها للأشياء، ولذلك عبر الشاعر عن ذلك من خلال قوله فيما يلي:

وإما هززت الغصون

فما يتساقط غير الردى

حجار

حجار وما من ثمار

وحتى العيون

حجار، وحتى الهوء الرطيب

حجار يندبه بعض الدم

حجار ندائي، وصخر فمي

رجلاي ريح تجوب القفار

لقد تقاطع نص الشاعر مع القرآن الكريم من خلال التناص وخلق التفاعل بين النصوص، ليشكل التناص نوعاً من تلاقي النصوص وتداخلها، إذ يتناص قول الشاعر وإنما هززت الغصون فما يتساقط غير الردى مع قوله تعالى :"وهزي إليك بجدع النهلة تساقط عليك رطباً جنياً" (٤).

استطاع الشاعر أن يرسم خيوط نصه مرتكزاً على التناص لكنه ليس التناص القائم على النقل، وإنما هو التناص القائم على التفاعل والتغيير إذ إنه تناص مع الأية القرآنية بالطريقة التي يخدم بها رؤيته وموقفه، ولهذا فلا يتساقط عليه سوى الردى والحجارة ،فأية تناص هذا، إنه تناص خاضع لرؤية الذات الشاعرة التي جعلت التناص جزءاً أساسياً من النص ومن رؤيته في آن واحد.

وهنا يغدو التناص فاعلية في تشكيل بنى النص ورؤية الشاعر للعالم (Weltanschaung)، وهي رؤي قاتمة ومتشائمة وسوداوية، فالغصون التي تسقط

الثمار عند هزها تسقط الردى، وهنا عودة إلى ماكان الشاعر قد قاله في البداية عندما قال:

أحب بأني عبرت المدى

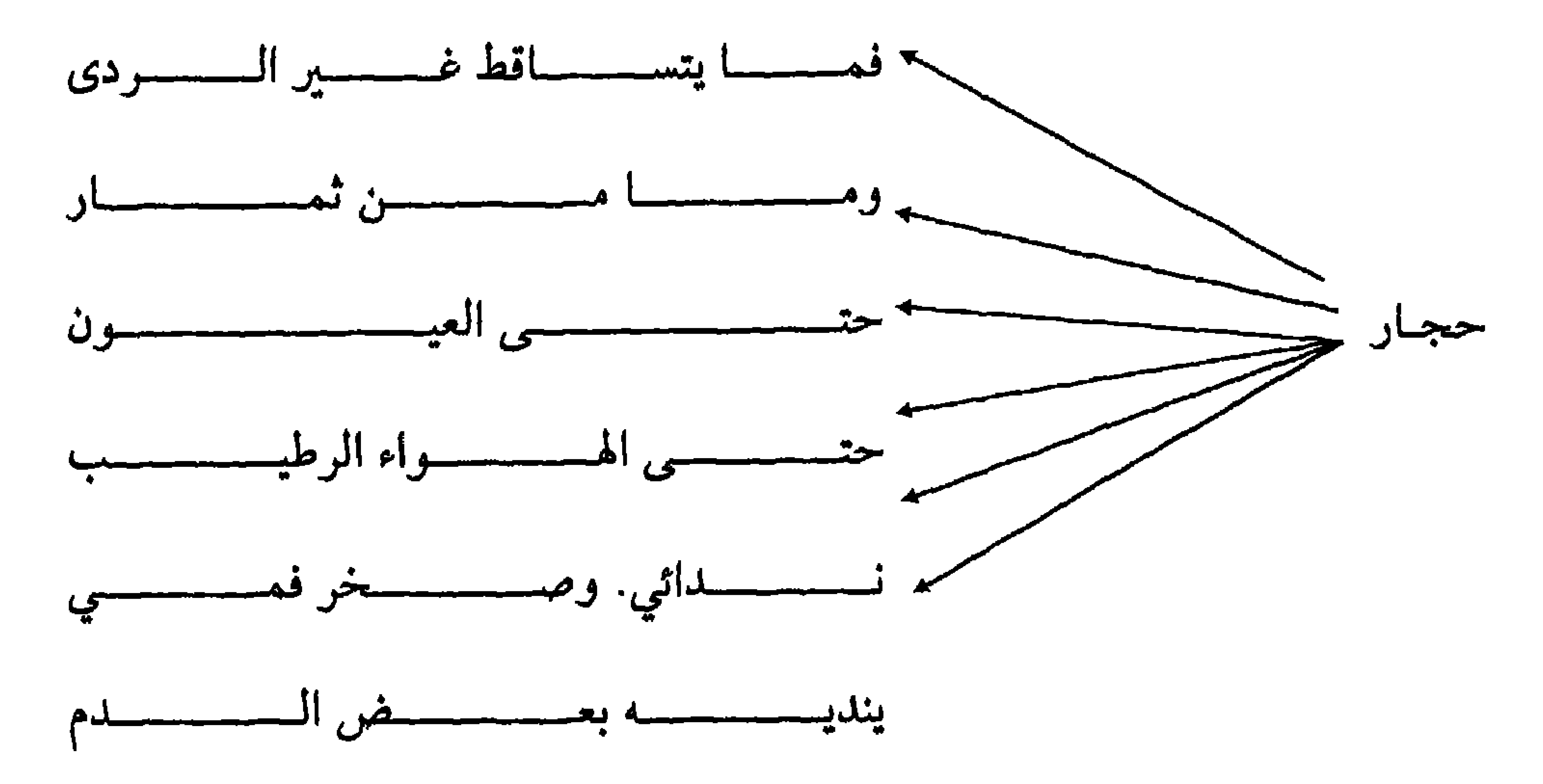
إلى عالم من ردى لا يجيب

ندائي

لقد شكل التناص في خروجه عن النص الأصلي جزءاً أساسياً من رؤية الشاعر وموقفه، ويغدو التناص ظاهرة أسلوبية عندما يصبح قادراً على أن يمتزج مع خيوط النص الذي يفد إليه، ويصبح جزءاً منه، لقد جعل الشاعر الردى شيئاً محسوساً وملموساً يقطفه ويجنيه، وهذا أمر يعمق الإحساس بالوحشة والموت، ولذلك يتحول كل شيء إلى جماد بعيد عن الأحساسيس والمشاعر، وذلك يتجسد في قوله:

فما يتساقط غير الردى

تغدو كلمة "حجار" في سياقها كلمة محورية وجوهرية، لأنها لا تكسب دلالتها من تكرارها فقط، وإنما من خلال وضعها في سياقات جديدة، تحول فيه العالم إلى حجر، ليدل ذلك على البلادة وانعدام الإحساس وإشاعة الخيبة، وتتسع هذه الدائرة لتصبح شاملة لكل الفضاءات المحيطة بالشاعر، وهي فضاءات مسكونة بالرعب والخوف، ولذلك تتشكل محورية لكلمة "حجار" على النحو الآتي:



لقد قلب الشاعر النص المستدعى وأخضعه لرؤيته وموقفه، فبدلاً من أن يتساقط الرطب الجني يتساقط الردى، والحجارة، وهنا يتدخل اختيار الشاعر الواعي في تشكيل لغته الشعرية معتمداً على مرجعيته التي تعيد بناء لغة النص من خلال رؤية خاصة، ولذلك يعود الشاعر إلى بناء حجارته من خلال رؤية سوداوية قاتمة، فكل شيء يتحول إلى خواء واقفار، وقد قامت هذه الرؤية بالاعتماد على بناء نسيج لغوي يتجاوز التعبير المباشر إلى غير المباشر، وذلك عندما تصبح الحجارة مقرونة بالثمار وعندما تصبح العيون والهواء الرطيب والنداء حجارة يندبها بعض الدم.

إن الصورة التي تتمحور حول كلمة حجار تصبح صوراً لها دلالاتها العميقة وإيحاءاتها البعيدة في الشكف عن اختيار الشاعرلكلماته وبناء عباراته التي تنسجم مع موقفه، ولكن القارئ يدهش عندما يصادف انحرافات على المستوى اللغوي وعلى المستوى المعرفي والثقافي المتثل بالتناص، ولذلك على القارئ استرجاع أسلوب الشاعر حتى يستطيع أن يتواصل مع النص.

لقد شكلت بنية هذا النص من خلال الاختيار والانحراف والتناص والتكرار والكلمة المحورية رؤية الشاعر وموقفه من الحياة ،وهوموقف متشائم، ولذلك تتحول الأشياء إلى حجارة لتصبح الأشياء عديمة الإحساس والشعور. دفعت الشاعر إلى

إعلان الضياع وبخاصة عندما يقول: "ورجلاي ريح تجوب القفار" إذ تتحول الرجلان إلى ريح، وهي ريح ليس لها إلا أن تجوب الخواء والإقفار. وهذا يعمق الإحساس بالغربة والنفي وانشطار الذات وتفتتها وهي تسير في طريق التلاشي.

خصوصية اللغة الشعرية :مقاربة لنص عرار "سكر الدهر"

تمتلك اللغة الشعرية عند الشاعر مصطفى وهبي التل (عرار)[٥] خصوصية ، لأنها تمثل نسيجا لغويا عراريا بامتياز، ولأن لغته تتصف بمثل هذه الخصوصية فإن المقاربة الأسلوبية لها يمكن أن تكون جديرة بالكشف عن الطاقات الكامنة في هذه اللغة التي تجسد رؤية خاصة لشاعر متمرد منتهك لكل ما هو مألوف وسائد، وإذا كانت الأسلوبية تسعى إلى علمنة المقاربة النقدية للنصوص ، فإنها في بعض الأحيان تتفلت من مثل هذا الأمر لتكشف عن البعد العاطفي والجمالي للغة الشعرية المتفلتة من إسار المعقول والحقيقي والمتشوفة إلى الإدهاش وإثارة التعجيب عبر التمركز حول الجمالي والإنساني،فالخصوصية التي تشكلها لغة عرار تمكن القارئ من الإمساك باللحظة الجمالية التي تميز الخطاب الشعري وتبرز السمات التي تنماز بها، فهي لغة على بساطتها وما تسلل في ثناياها من الألفاظ الشعبية ، استطاعت أن تمنح شعر عرار خصوصية ينفرد او يكاد ينفرد بها عن غيره من مجاييله من الشعراء.

وتتغيا هذه المقاربة أن تعاين نصا لعرار بعنوان " سكر الدهر"، وهو نص قمين بتجسيد خصوصية اللغة الشعرية عنده، يقول :

سكر الدهر فقل لي :كيف أصحو والندى يبخل والجود يشح

وأنا يا سيدي المفتي كما قلت عني :حيث ينحو الحب أنحو

وحياتي لا تسل عن كنهها إنها حان وألحان وصدح

إن أي محاولة لمقاربة هذا النص لا يمكن لها أن تتخطى العنوان أو تتجاوزه إلى أي خطوة أخرى من خطوات القراءة الأسلوبية للنص ، فالعنوان يمثل تركيبا لغويا

غريبا ، والغرابة تستثير الوعي وتدهشه ،والدهشة القارة في العنوان ناتجة عن الإجراء الأسلوبي المتمثل بالاستعارة القائمة على التشخيص، فسكر الدهر يقتضي استدعاء وعي الشعراء في التعبير عن الدهر ، وهو ما يمكن أن يمثل إثارة واضحة وفاعلة في تشكيل موقف الشعراء من الدهر .وهنا يجسد العنوان أول انتهاك متمثل بإجراء أسلوبي يتجاوز المألوف ، ويخرج اللغة عن الحقيقة أو أصل الوضع . فسكر الدهر على مستوى الاختيار والتركيب والإضافة والانزياح والغرابة يمثل المحرك الأسلوبي الأول الذي يمكن أن ينفتح على قراءة النص وفق المسار الأسلوبي .

وفي ضوء هذا التصور القرائي لهذا النص ،فإن البنية اللغوية تستدعي الإمساك بأسلوب التضاد الذي يقود إلى ترسيخ ظاهرة الثنائيات التي تتكشف في فضاء النص وأول هذه الثنائيات :

سكر # أصحو

الدهر# أنا

إن سكر الدهر يتمثل بتجسيد الحالة الشمولية ، في حين أن صحو الشاعر يمتلك حالة جزئية لا تبتعد كثرا عن سكر الدهر، فإذا كان الدهر قد سكر فكيف يمكن للجزء أن يصحو، وعندما يسكر الدهر فإن كل أفعاله لا يمكن أن تكون صحيحة أو واقعية ، لأن الدهر الذي يسكر يخرج من عالم العقل إلى عالم التخبط والجنون، ولذا جاءت الاستعارة الفعلية المتمثلة بـ"سكر الدهر" لتجسد الأفعال التي يمارسها الدهر ، وهنا يمكن أن يحل التناقض القائم بين الشاعر والدهر ، لأن الشمول يحتوي الجزء.ولذا يجد الشاعر سكره مسوغا، لأنه جزء من الدهر، والاستعارة الفعلية تقود إلى اكتناه الفاعلية التي يتصف بها الدهر.

فالإجراء الأسلوبي المتمثل بالتشخيص القائم على الاستعارة الفعلية ، ينضاف إلى الأسلوب المتمثل بالتجريد الذي يقوم على مخاطبة النفس ومحاورتها ،وإلى أسلوب الاستفهام المثير للإنكار والتعجب ، فعندما يسكر الدهر تصبح صحوة الشاعر أو إفاقته أمرا بعيد الاحتمال .ولذلك تتغير ماهيات الأشياء ، فالندى يبخل والجود يشح، وإن الندى والجود عنصران يمثلان قيما سلبية بدلا من القيم الإيجابية ، والشاعر عبر

عن هذه الحالة السلبية بتجسيد الصورة الجديدة للندى والجود، فالقيم الإيجابية تتحول إلى قيم سلبية تندغم مع حالة السكر التي يتصف بها الدهر.

ويشكل الحوار مع المفتي بعدا حيويا يتجلى في فضاء النص ، فالحوار يستدعي صورة من صور اللغة التي تجسد تعدد الأصوات وترسم تباين الرؤى ، فالشاعر يؤكد موقفه العاطفي وتصوره للحب ،الذي يعتقد به المفتي ، وهو موقف يشي برؤية خاصة، إذ إن الشاعر يقول :حيث ينحو الحب ينحو.وأول شيء يمكن رصده هنا موقف الذات الشاعرة من الحب ، وهو موقف تحدث عنه الشاعر حديثا صريحا ، وهو حديث شكل ما هو قريب من الجناس الاستهلالي الذي يتمثل في تكرار الحرف نفسه في بداية الكلمات المتتالية: حيث، ينحو الحب المحو ، وهنا يتكرر حرف الحاء أربع مرات متتابعة بصورة يلتقي معها مع إيقاع القافية المتمثل بحرف الحاء ، ولا يمكن تصور هذا التشكيل اللغوي دون أن يدل على إيقاع موسيقي ينضاف إلى الإيقاع الخارجي للنص.

ويتجسد تصور الشاعر للحياة وفق تصور يتعارض مع موقف المفتي ، فالحياة تتحول إلى أن تكون ذات نكهة خاصة ، فهي مؤطرة بالرؤية التي ينطلق منها ، إذ هي حان وألحان وصدح.

الحياة = حان وألحان وصدح.

وإذا ما وضع شطر البيت الثاني مقابل الشطر الثاني للبيت الثالث ، فإنه يظهر للقارئ نوع من التناغم والانسجام على المستوى البنائي والمعنوي ، وكأن التشاكل الذي يتجسد على المستويين العمودي والأفقي يبرز التآلف والتناسق بين أجزاء الأبيات لتشكل تماثلا في الإيقاع والدلالة .

وينتقل الشاعر من الحديث عن الحياة إلى الحديث عن الأماني المتمثل بقوله :

وأماني شباب فاتها ... مثلما فات بني الأردن لجح
وعثار الجد قد صيرها ... عبرة خرساء هيهات تسح

ويستخدم الشاعر هنا تقنيات فنية تعتمد على البعد الاستعاري الذي يتجسد في الأماني الشباب ، وعثار الجد،والعبرة الخرساء .إن مثل هذه الإجراءات الأسلوبية

تعكس القدرة على اجتراح لغة تمتلك الجدة والطزاجة التي تمتلك معها المفاجأة التي تخترق توقع القارئ وتجعله مأخوذا بهذه المفاجأة التي تبعث الدهشة والصدمة ، وتجعل اللغة قائمة على التأسلب بعيدة عن أن تكون لغة محايدة ،على الرغم من سهولتها ، إذ إن" شعر عرار بسيط في مضمونه وشكله ، يقترب كثيرا من كلام الناس الذين هو منهم، ومع هذا فلشعره فعل السحر في نفوسهم"(٦)، فاللغة الشعرية هنا ترسم عالما مليئا بالإحباط واليأس ، فالأماني مثل الشباب فاتها النجاح،والجد العاثر يجعل الأماني مثل العبرة الخرساء ، التي تحتبس في العين ، لا تتزحزح عنها.إن هذا الأسلوب يجسد الرؤية القاتمة التي تثير عالما من التشاؤم والكآبة ، إنه عالم فيه كثير من السوداوية التي تهيمن على رؤية الذات الشاعرة،ولكن الشاعر يتخطى دائرة الذات ليمد رؤيته لتشمل الوطن (الأردن) الذي بارحه الفلاح والنجاح.لقد استطاعت هذه التقنيات الأسلوبية أن تعبر عن هواجس الذات الشاعرة في صورة فيها كثير من الاستثارة والاستنفار لوعي المتلقي بما تحمله من شحن يستثير الوجدان ، فاللغة تغدو " مجموعة شحنات معزولة بالعادة بعضها عن بعض و(الأسلوب) هو الذي أدخلها في تفاعل فيما بينها"(٧).

ولا يمكن للقارئ أن يتخطى التكثيف الأساسي والجوهري للعلامات الأسلوبية التي جاءت متجاورة ومتعانقة من أجل أن تكشف عن عمق اللحظة القاسية التي تعيشها ذات الشاعر ، فالأماني تموت في مهدها وتمد بريقها ليغطي الوطن كله، وهنا ترتسم قتامة الرؤية الإنسانية التي تتجاوز أفق الذات لتنداح دوائرها لتشمل الهم العام ، ومن هنا يخرج الهم من إطار الذات إلى إطار عام.وحتى يتساوى الموقف الذاتي مع الموقف العام ، كرر الشاعر الفعل فات ، ليعكس بظلاله ودلالته الإيحائية صورة الخسارة التي تجعل من سكر الشاعر والدهر سكرا مسوغا، فاللغة التي ترتكز على الاستعارة المفهومية تبرز الرؤية الإنسانية المؤطرة بغلاف من التشاؤم.فالاستعارة القائمة على الوصف المتمثلة بـ العبرة الخرساء التي لا تكاد تسح، قادرة على تجسيد المعاناة وترسيخ لوحة اليأس، وإن الدلالة الكامنة في الفعل"هيهات" مثل استحالة تحقق الأشياء.

ويمنح الشاعر الأماني صورا جديدة عندما يقول :

فهي أحيانا بشعري آهـــــة	وهي أحيانا جوى يشجى وبرح
وهـي طـورا في مغـاني قصـفهم	عربدات تضحك الثكلـى وردح
وهـي أحيانـا هـوى ، طـرد هـوى	يتبناه فيشفـــــى ويصـــح
وهـي أحقـاد تلظـى تــــارة	فإذا بي وبها :عفو وصــــفح
وهـي أحيانـا ظـلام دامــــس	لا أرى أني له يطلــــع صبح

ترتبط الأبيات بما قبلها لتشكل بنية متماسكة قادرة على رسم صورة للأمـاني ، التي جسدها وعي الشاعر، فالأماني امتلكت صفات عديدة ،استطاعت أنتن تعبر عـن رؤية الشاعر وموقفه ، وقد استطاعت ظاهرة التكرار أن تبرز التماسك والانسجام بين الأبيات ، ففي بداية كل بيت من الأبيات كرر الشاعر "هي "ليبين الصـور الـتي منحهـا للأماني ، وهي صور تدور حول تشكيل عالم يعج بالسوادوية والقتامـة ، ولـذا يمكـن إظهار الصور في الخطاطة التالية :

وهي:

آهة

جوى

برح

عربدات

ردح

هوى

طرد هوى

أحقاد

ظلام دامس

لقد كرر الشاعر "هي "ست مرات ، خمسة على المستوى العمودي وأخرى على المستوى الأفقي ، ولكن استخدام اسم الإشارة الذي يحيل على صور ورؤى تشكل عالم الشاعر المليء باليأس ، فالآهة تعبير واضح عن الحزن يتجسد بفاعليته الصوتية التي تعكس نغمة الحزن التي تهيمن على عاطفة الشاعر ووجدانه ، وتتعانق الآهة مع صفة جديدة متمثلة بالجوى الذي يشجي وبالبرح ، وكلها صفات تعزز البعد المأساوي الظاهر والباطن في إحساس الشاعر، وتندغم هذه الصورة مع صورة جديدة تمثل رؤية الآخرين لأماني الشاعر، إذ تغدو الأماني مثارا للضحك والسخرية ، وهي سخرية تقود إلى صناعة المفارقة التي تمثل هي الأخرى إجراء أسلوبيا ينـدمج مع الإجراءات الأسلوبية الأخرى التي تكشف عن الرؤية الشعرية للنص ، فأماني الشاعر تتحول عند الآخرين إلى عربدات وردح ، مما من شأنه أن يجعل من هو في حالة الحزن يعيش حالة من الضحك، فالثكلى التي ينبغي أن تواصل بكاءها لا تلبث أن تنفجر بالضحك من أماني الشاعر، فالصورة تعتمد على السخرية والاستهزاء ، لأن الشاعر يشعر بالتهميش والنفي والطرد، ولكن أماني الشاعر متحولة متغيرة ، إذ يمنحها صفة جديدة هي : الهوى ، مع ما يحمل الهوى من شؤون وإرباكات وتشويش ، لكن لا يلبث صاحب الهوى أن يشفى ويتعافى ، فالموقف هنا يشي بصورة من الانفراج ، لكنه انفراج صوري ، لأنه يمتلك معه عذابات النفس التي لا تتوانى تهاجم نفس الشاعر.

وتتشابك الصور التي يسبغها الشاعر على الأماني ، لتشكل في مجموعها صورا عنقودية تتمركز حول الرؤية الأساسية التي تتمثل في رسم عالم من الخواء ، فالأماني تغدو أحقادا تلظى ، فالأحقاد هنا تمتلك صورة فيها تجسيد لعنفوان الموقف ، الذي يفصح عن البعد المأساوي ، ولكن الشاعر لا يلبث أن يفاجئ القارئ عندما يعفو ويصفح، في مقام لا يسمح بمثل هذا الأمر ،ولكن تتنامى الصور التي تكشف الرؤية المحبطة عندما يغدو الأماني ظلاما دامسا ، لا ينتظر المرء معه لحظة الكشف والانبلاج.

إن سلسلة الصور التي أسبغها الشاعر على الأماني جعل منها ملحظا أسلوبيا بارزا ،وهو ملحظ استطاع أن يشكل لحمة الأبيات وأن يوفر لها التماسك ، ولا يتوقف

الأمر عند هذا الحد ، إذ إن تكرار بعض الكلمات التي تشي بتعدد الصور وعنقوديتها ما يتمثل بتكرار الشاعر لكلمة أحيان ومرادفاتها "تارة" و"طوراً" ، وهذا يعني التجدد في الصفات التي ألصقها الشاعر في الأماني.

يتجلى في هذا المقطع من النص تشكيل لغوي استطاع أن يعبر عن رؤية الشاعر وأن يجسد التماسك بين أجزائه ، فالتوزيع التكراري ، وبنى الصور الشعرية عاملان أساسيان في إبراز فكرة تماسك النص وتلاحم أجزائه ، وبعد الصور القائمة التي حملها هذا المقطع يعود الشاعر إلى مخاطبة الشيخ قائلا :

فافتني يا شيخ هل لي بعدما … جاءكم عني عما بي ندح

ودع الساقي يدر كأس الطلا … حسبه الله فالسكر أصح

في زمان ليس للحق به … أي صوت إن أسف الدهر يلحو

إن استدعاء شخصية الشيخ بعد استدعاء شخصية المفتي، ما هو إلا تجسيد للخطاب المعاكس ، فرؤية المفتي والشيخ متباينة عن رؤية الشاعر، فالخطاب للشيخ هنا استحضار لحوار ناقص ، لكنه حوار يمكن أن يستنبط منه موقف الشيخ ، فالشاعر يستخدم هنا أسلوب الأمر والنداء والاستفهام ، ليبرر أن لا مندوحة له عن الأفعال التي يقوم بها معبرا عن ذلك بأسلوب يكشف عن النزعة الوجدانية التي تغلف نبرة الخطاب، ويواصل الشاعر استخدام فعل الأمر ، عندما يقول : ودع الساقي ، فدعوة الساقي إشارة إلى إمعان الشاعر في السكر ، لأنه يراه أصح الأفعال ، وهنا يبرز عنصر المفاجأة الناتجة عن تعاضد الإجراء الأسلوبي مع الموقف ، ولذلك فالظاهرة الأسلوبية تندغم مع الموقف اندغاما كبيرا ، لأنها لا تجسد الانحراف ظاهريا ، وإنما تجسد الانحراف في الموقف والرؤية .

وتبرز فنية التماسك بين الأبيات باعتماد الشاعر على بنية التضمين العروضي التي تتجسد في تتابع الكلام بين البيت الثاني والثالث ، فالكلام يجري على الصورة التالية : فالسكر أصح في زمان ليس للحق فيه......، وهنا تتضح الصورة الرؤيوية التي يبوح فيها الشاعر ، من أن الزمن الذي يعيشه زمن يغيب فيه الحق ، الذي خف

صوته وخبا ، فعندما يتحول الزمن إلى زمن الباطل والزيف ، فإن السكر يغدو أمرا مقبولا .

ويرتبط المقطع الثاني من النص مع المقطع الأول من خلال تجسيد الرؤية التي يعبر عنها الشاعر الذي يقول :

سكر الدهر ولم يفطن إلى ... سكرة حر أبي النفس قح

فانتفى الانصاف ، والعدل عفا ... وأسف الحكم فاستجبل سفح

وأنا ما ذقت إلا كاسة ... عند قعوار وأحرى إذ ألح

ضربوا الأمثال بي عربدة ... فلسكري عندهم :متن وشرح

ترتبط هذه الأبيات شكليا مع العنوان ، من خلال تكرار "سكر الدهر" ، ومع بداية المقطع السابق ليشكل التكرار وحدة بنائية مهمة ، ولكن ثمة بونا شاسعا بين سكر الدهر وبين سكر الشاعر ، فسكر الدهر يقود إلى الظلم وغياب العدل والإنصاف، لكن سكر الشاعر سكر إنسان حر أبي يرفض الظلم والغبن، فثمة تعارض واضح بين الدهر والشاعر، وقد شكل هذا التعارض بنية ضدية لأنه يبرز التناقض والتعارض ، فالدهر عندما يسكر تغيب فطنته ، فلا يلتفت إلى أن هناك من يتصف بإباء النفس ، وعندما يسكر الدهر تغيب المفاهيم الحقيقية لذا يمكن تصور الأمر على هذا النحو :

السبب ... النتيجة

سكر الدهر =========== انتفى الإنصاف، والعدل عفا، وأسف الحكم، واستجبل سفح.

فالأفعال ، انتفى وعفا يمثلان تجاوبا موسيقيا ومعنويا ويرتبطان ارتباطا عضويا مع الفعلين : أسف واستجبل، ولكن الصيغة الفعلية المستمدة من الجبل ، تمثل إجراء أسلوبيا مهما عندما ربط الشاعر بين الجبل والسفح ببنية استعارية تمثل انحرافا صوريا مؤطرا بإطار من السخرية اللاذعة التي تؤكد مظاهر سكر الدهر السلبية .وإن اكتساب الأشياء لصفات ليس لها على سبيل الإدعاء مثار للسخرية والاستهجان ، وهذا ما

يتجسد في الإجراء الأسلوبي " واستجبل سفح" الذي يعكس اللحظة المعيشة عند الشاعر،وهي لحظة لا تثير سوى الإحباط واليأس ، وهذا يعني أن سكر الشاعر أصح من سكر الدهر .فالمفارقة المتمثلة بـ" استجبل سفح" تجسيد للواقع المأساوي ونقد مرير له ، ولكن ثمة مفارقة أخرى تتجلى في التعارض الأساسي بين سكر الدهر وسكر الشاعر ، وإن" هذه المفارقة المبنية على قاعدة التناقض بين سكر المجموع / وسكر الفرد، قد اجتمع فيها ما يدعو إلى السخرية المرة ، ذلك أن الشاعر كثر من أشياء السوء، وأحواله في سكر المجموع ، فجعل من خلال صورة " السفح" الذي " استجبل" تهويلا للفظاعات السارية "(٨).

ولكن سكر الشاعر مغاير لسكر الدهر ، فهو لم يشرب إلا كأس من عند قعوار بائع الخمر ، وأخرى شربها أيضا تحت شروط لحظية ، لكن الشاعر يترجم موقف الآخرين من سكره ، إذ راحوا يتحدثون عن سكره وعربدته ، لأن مفاهيم الآخرين عجزت عن تصور رؤيته وإدراكها ، فأخذوا يؤولون سكره تأويلا لا تسعه المتون والشروح، وهو تأويل يكشف عن تصادم الرؤى والمواقف بين الشاعر ومجتمعه.

ويرسم الشاعر صورة للأدعياء والمارقين ، الذين لا يعرفون إلا الثرثرة ، إذ يقول :

هيه يا رمز الأماني والمنى	إنها حيات رقطاء تفح
لا يغرنك تقبيلهم	يدك اليوم وتقريط ومدح
فغدا سوف ترى موقفهم	منك يا مولاي إن أبرم صلح
فثرى الأردن إن لم يرو من	مائه الفياض لن يرويه ميح

يخاطب الشاعر رمز الأماني والمنى ، فالأماني غدا لها رمزا بعد أن قدم الشاعر صوره المريرة التي جسدت المعاناة والإحساس بالقبح واليأس ، إذ ثمة تحول من صورة الأماني المؤلمة والمظلمة إلى رمز الأماني ، ولكن الشاعر عمد إلى استخدام أداة نداء من اللغة الأردنية الدارجة ، وهو قد اشتهر بمثل هذا الأسلوب الذي يجسد خاصية من خصائص لغته الشعرية ، فـ" هيه " أداة نداء في اللهجة الأردنية ، وهي أقرب منها لو

كانت بالفصحى ، لأنها تحمل معها نبرة الإحساس والإيحاء القريب من القلب ، فالكلمة العامية في سياق اللغة الفصحى يمثل انزياحا قائما على التعارض بين لغة عامية ولغة فصحى، فالنداء باستخدام اللغة الدارجة يعني قرب اللغة من المتلقي ، لكنها في الوقت نفسه تمثل كسرا لتوقع القارئ بتناوب اللغة الدارجة مع اللغة الفصحى .

إن التحذير من الأدعياء تجسد في الصورة التي منحها الشاعر لهم ، فهو يخرجهم من دائرة البشر ويمنحهم صفات الغدر واللؤم عندما جعلهم يفحون مثل الحيات الرقطاء كناية عن أن كلمهم مسموم ، يجب الحذر منه ، فصورة الحيات الرقطاء تمثل حالة من الصور التي لا تجعل الإنسان إنسانا ، لأنها تحمل معها صورة اللؤم والخداع . ويصور خداع هؤلاء بأن يجعلهم يقبلون الأيادي ويقدمون آيات المديح والولاء ، لكنهم لا يثبتون على مواقفهم ، وإنما يتغيرون من لحظة إلى أخرى ، لأنهم أدعياء مثل السفح الذي استجبل .

إن الشاعر يشخص الحال ويضع يده على الجرح في ضرورة أن يقوم أبناء الوطن بحمايته ، والدفاع عنه،ويضرب على ذلك مثلا في أن الأردن إن لم يرو من مائه الفياض فلن يرويه نقط من ماء أو بقية من بقاياه .فاللغة الشعرية التي اختارها الشاعر استطاعت أن تعبر عن رؤيته وموقفه ، وهو لا يتوانى في تقديم صور ينتقد فيها الواقع المؤلم والمرير .وفي ذلك تشخيص سعى منه الشاعر إلى شعرنة الواقع بلغة شعرية قائمة على الاختيار الواعي والانتقاء النوعي للكلمات والعبارات .

وبعد هذا الخطاب اللاذع الذي يمثل نقدا للواقع يعود الشاعر إلى التعبير عن رؤيته للأشياء التي يؤمن بها مخاطبا الشيخ الذي يختلف فهمه للأشياء عن فهم الشاعر لها، يقول :

أيها الشيخ الذي دستوره ... إنما الإفتاء توجيه ونصح
بعضهم يسكر للسكر وفي النـ ... كتب الله علينا شربها
كتب الله علينا شربها ... ليس خطأ كتب الله فنمحو

قد قلوت القيل والقال ومـــــا ليس لي فيه غنى أو منه ربح

ونذرت الصمت ، لما يقل لي من يقول الحق يؤذى ويدح

أنا إن أصمت فمتي حسبه أنه صوت الأرقاء الأبح

أيها الباكي على أوطانه لا يرد الروح للميت نوح

بارك الظلم وصفق للأذى فهما نصر من الله وفتح(٩)

تتمحور هذه الأبيات حول خطاب الشيخ وتبيان رؤية الشاعر، إذ ترتبط الأبيات بالأبيات السابقة عبر تكرار أداة النداء يا ، وأيها ،وهيه، وهي أداة تعد مفاتيح للانتقال من رؤية إلى أخرى ومن موقف إلى آخر ، فالشاعر يخاطب الشيخ ، والمفتي ، ورمز الأماني ، ولكن الخطاب في هذه الأبيات يتمركز حول الشيخ ، الذي يكون دستوره في الأصل قائما على التوجيه والنصح، ولكن الشاعر كان حريصا على أن يفاجئ الشيخ بأن بعض الناس يسكر للسكر ، ومنهم من يسكر ليصحو ، وهنا تبرز المفارقة التي تحمل معها الغرابة والدهشة ، فالسكر فيه تغييب للعقل ، لكن سكر الشاعر يكون من أجل الصحو ، وهذا يؤكد أن ثمة تعارضا بين سكر الدهر وسكر الآخرين وسكر الشاعر ، وقد كرر الشاعر كلمة السكر ومشتقاتها ثلاث مرات في بيت واحد ، وهذا يجعل البيت متعلقا مع العنوان تعلقا مباشرا، وكرر الشاعر كلمة الشيخ مرتين ، ليؤكد موقفه من السكر ، حتى إنه جعل شربها أمرا مقررا من الله عزوجل ، وكأن الشاعر يقع تحت سلطة القوة الإلهية في تسويغه لشرب الخمر ، فهو لا ينظر إلى الأمور ببساطة متناهية ولا يسعى إلى تبسيطها ،بل يجعل شربها أمرا مقررا ، والأمر المقرر ليس كالخط الذي يكتب ثم يمحى بكل سهولة .

إن التعارض بين الشاعر وبين السلطة الدينية يقود إلى إدراك الرؤية التي ينطلق منها الشاعر الذي لا يلقي بالا لكل من يقف في طريق الحرية الإنسانية ،وهو لا يستمع إلى كلام الآخرين ، ويكره القيل والقال ، وقد تشكلت موسيقى داخلية باجتراح الشاعر لتكرار " قلوت ، القيل ، والقال " وذلك قريب جدا من الجناس الاستهلالي الذي يؤدي إلى تشكيل نغمة موسيقية داخلية في البيت الشعري.ولأنه فعل ذلك فإنه

تمسك بالصمت ، لأن الذي يقول كلمة الحق يتعرض للأذى والظلم .ولكن الشاعر لا يجعل صوته يمتلك قيمة سلبية قائمة على الهروب ،وإنما يتحول صمته إلى صوت ،وهنا تتولد الدهشة ،في كيفية تحول الصمت إلى صوت ، لكنه صوت الأرقاء الأبح الذي لم يستمع إليه أحد.

ومن ثم ينتهي وقع القصيدة بمخاطبة الباكي على أوطانه ، ويعود الشاعر إلى استخدام أداة النداء التي تمثل ملحظا أسلوبيا يجسد الخروج من الخطاب الحقيق إلى الخطاب الوجداني الذي يمثل عجز الإنسان الباكي عن الحفاظ على الوطن ، ويسوق الشاعر مثلا على ذلك يتجسد في أن النوح لا يرد الروح للميت ، وهذا الفعل يقع في دائرة المستحيل ويتخطى عالم الواقع ، فالذي يبكي على أوطانه لا يواجه الواقع ، وإنما يتهرب منه ، ولذا فالشاعر يجعل صورة هذا الباكي صورة مغلفة بإطار من الاستهزاء والتهكم ، فهو يختم قصيدته برسم صورة سلبية لمثل هذا الإنسان الذي يفرط بالوطن، فيجعل الظلم فعلا مباركا ، والأذى فعلا يحتفل به بالبهجة والتصفيق، وتتجلى المفارقة في إضفاء نغمة السخرية والفكاهة السوداء التي تجعل من الظلم والأذى نصرا من الله وفتحا ، وهنا يعمد الشاعر إلى تقنية الاقتباس من القرآن الكريم ، بتحويل معنى الآية من الدلالة الإيجابية إلى الدلالة السلبية[١٠] مما أضفى على النص مفارقة تمتلك معها الدهشة والغرابة(، ومن هنا يدرك المرء أن سكر الدهر يتعارض مع سكر الشاعر الذي يكون سكره بمثابة الصحوة التي تتصادم مع الواقع في أطره الاجتماعية والدينية والسياسية .

أساليب شعرية: مقاربة لتجربة إبراهيم نصر الله

تحاول هذه الدراسة أن تستكنه عالم إبراهيم نصر الله الشعري، وذلك من خلال الدخول في عالم لا تحده حدود، وإذا كانت هذه الدراسة لا تتغيا الوقوف عند كل نص من النصوص إلا أنها تطمح إلى مناقشة بعض العلامات البارزة في تجربة إبراهيم نصر الله الشعرية.

تتجلى في أعمال إبراهيم نصر الله الشعرية علامات تنبئ بعالم شعري لا يعرف الثبات والجمود، وإنما يسعى إلى الريادة والمغامرة، فهناك محطات بارزة من التكنيك الشعري من مثل القصيدة الطويلة القصيرة وقصيدة النثر، بالإضافة إلى بعض العلامات الأخرى من مثل اللغة الشعرية بما فيها من تصوير وجمالية اللون، وتواز وتكرار.

تعكس الأعمال الشعرية تلويناً في تنامي شكل القصيدة، فالقصيدة لا تتخذ لديه شكلاً واحداً وإنما تتخذ أشكالاً متعددة، فمن ذلك القصيدة متوسطة الطول كما يتجلى هذا في بدايات أعماله "الخيول على مشارف المدينة" والمطر في الداخل ثم القصائد الطويلة كما في ديوانه "نعمان يسترد لونه" والفتى النهر والجنرال" "وفضيحة الثعلب"، بالإضافة إلى القصائد القصيرة التي ابتدأت في ديوانه "أناشيد الصباح"، ويتجلى تطور شكل القصيدة في ديوانه "عواصف القلب".

وإذا كانت القصيدة متوسطة الطول والطويلة قد مثلت اتجاهاً خاصاً في شعر إبراهيم، فإنها قصائد لها تقنية تعتمد على محاولات تجاوز الغنائية والنبرة الخطابية إلى الدخول في إقافة الحواروالبناء الدرامي وتعدد الأصوات، وقد تجلى هذا في قصائد كثيرة في أعمال إبراهيم الكاملة، وذلك من مثل قصيدة "بين الماء والماء" .. "هذا حلمي" (ص١٠)، و"الخضراء" (ص٢٥)، و"الشواهد" (ص٦٤)، كما تجلى هذا الأمر في قصائد ديوان "نعمان يسترد لونه".

أما القصيدة القصيرة فلم تكن إلا عبارة عن ومضة أو دفقة ذات رؤية عميقة وكثيفة وذلك مثل قوله في قصيدته "ظلال".

تحت غصنك أيتها الشجرة

أستريح

ولكن الجمرة التي في قلبي

لا يصلها الظل

تحمل هذه القصيدة القصيرة جداً ومضات ناتجة عن دفقة شعورية [11] ذات أبعاد ناتجة عن تألق اللغة وكيفية بنائها، لقد أقام الشاعر حوارا بينه وبين الشجرة حتى إنه يخاطبها ويحاورها، ولذلك يكسر الشعر نمط المألوف ويرقى إلى اللامألوف في إقامة العلاقات بين الأشياء، فهو يؤنسن الشجرة ويخاطبها على أنها كائن عاقل مدرك. ولكن المفاجأة تكمن في أن الراحة لا تتحقق للشاعر؛ لأن هناك جمرة تسكن في قلبه، وهذا كناية عن الاحتراق الداخلي الذي لا ينبئ بوجود تصالح بين الداخل والخارج الإنساني.

إن القصيدة القصيرة لا تقود فيها المقدمات إلى نتائج ضمن التتابع المنطقي وإنما يلجأالشاعر فيها إلى إقامة حركة داخلية [12]، تؤدي إلى نبذ المباشرة والتقريرية وتكرس عنصر التعقيد والتشابك الذي يفضى إلى حيوية النص وإيحائيته.

ولأن غرض هذه الدراسة قائم على التركيز على أهم العلامات البارزة في عالم إبراهيم نصرالله الشعري، فإنها ستتحدث عن أهم ملامح الشعرية في أعماله الكاملة، ومن أهم هذه الملامح اللغة الشعرية التي يتميز بها شعره، فهي لغة توحي أن الشاعر لم يعد مضطراً للالتزام بالمفردات والبنى اللغوية وبالمعجم الشعري القديم، وإنما بدأ يشق طريقه مختاراً لنفسه لغة خاصة به، ويتجلى هذا الأمر أكثر ما يتجلى في تركيب الصورة الشعرية عنده، فهي صورة لم تعد تؤمن بالتناسب بين المستعار والمستعار له، وإنما هي صورة تحمل رؤية عميقة حتى وإن كسرت الأنماط اللغوية المألوفة واشرأبت نحو ما هو جديد.

تزخر الأعمال الكاملة بالصورة التي تترك عالم الواقع وتمضي إلى عالم الغرابة والدهشة فعلى سبيل المثل يقول إبراهيم:

القمر المترهل (ص١٢)

وتبسم أوردتي (ص٢٥)

تتيبس أحزانه (ص٣٠)

يحنطه الوقت (ص٣٠)

زبد الملل المترهل(ص٤٧)

مطر الأمنيات (ص٥٦)

الرحمة العشبية (ص٨٨)

غيوم مخضبة (ص٩٩)

الفرح العشبي (١٠٠)

أقمار الدم (ص١٠١)

دماء الغيم (ص١٠١)

وحاصر أحزان أشجاره والحمام (١١٩)

قبلت صوته (ص١٢٢)

يقرأ الدم (ص١٢٢)

يد الصباح (ص١٤٣)

أغنية مثمرة (ص١٤٣)

أنثى الظلام (ص١٨١)

غصون الحنين (ص١٨٦)

المسافة يابسة (ص١٨١)

اللون الحارق (ص١٩٩)

تفاحة القلب (ص٢٠٣) يخرج البحرمن رزقه الموت يصهل (ص٢١٤)

الزهر يصهل (ص٢١٥)

الأرض تصهل (ص٢١٥)

اليد غصن النهار الجميل (ص٢٥٩)

الخراب الشاهق (ص٢٦٤)

المطر الغجري (ص٢٧٢)

يحاصرنا الوقت يذبحنا الصمت (ص٢٨٢)

البرتقال المضيء (ص٢٨٣)

زهرالدم (ص٢٩٢)

ليزهر الفولاذ، ليزهر اللهب (ص٢٩٥)

جراح الندى (ص٣٠١)

عشب الحزن (ص٣٠٧)

يدكم حقول الأرض زهرة يدكم (ص٣٠٩)

الثلج الصامت (٣١٨)

سيشعل الماء (ص٢٣٢)

قنديل أرواحكم (ص٣٣٩)

زهرة الشمس والظل والشجر (ص٣٤٠)

الألم المر (ص٣٧٧)

الأصابع مشتعلة (ص٣٨٥)

قمر بارد (ص٣٩٠)

الهدوء الحرير (ص ٣٩٤)

أيقظ النار في ثلج هذا الرماد(ص٤٠٥)

عمياء أحلامنا اللامعة (ص٤٢٥)

البحر يضحك (ص٤٣٩)

حناجر الاسمنت (ص٤٤٠)

الثلج ناري (٤٤١)

غمامة تصحو وبرق خجول (ص٤٤٩)

غصن اليابس (ص٤٥٧)

وصدى صوته أخضر في الوريد (ص٥٢٩)

وزهر المرارة (ص٥٥١)

تضرم الأزهار ذبولها (ص٦٢٧)

تعكس هذه النماذج نمطاً غير مألوف من المعجم الشعري، وهذا علامة من العلامات التي تجعل اللغة ذات كيان خاص، لا تؤمن بالمتوارث والثابت والقار، وإنما تتجاوز العادي والمألوف لترسم عالماً من الدهشة الآسرة مما يمنح الشعر توهجاً وتألقاً،وهذا التوهج والتألق يتأتى من خلال ابتكار اللغة ومحاورتها بشكل حي، يبتعد عن الثبات والتقريرية. وإذا كانت هذه الأمثلة منتزعة من سياقاتها فإنها تعكس طبيعة اللغة المستخدمة وخصوصيتها التي تعمد إلى انتهاك الحدود المألوفة وتجاوزها إلى طاقات تعبيرية جديدة.

لقد استطاعت هذه الأمثلة أن تبلور قدرة الشاعرعلى تشكيل علاقات بين أشياء لا علاقة بينها في الواقع، ويتجلى هذا في قوله: سيشعل الماء، والخراب الشاهق، والبرق الخجول، ويتجاوز ذلك إلى قوله: قبلت صوته، يقرأ الدم. لدرجة يصبح فيها تراسل الحواس هاجساً شعرياً عميقاً يتخطى حدود الواقع ليعبر عن التجربة الشعرية للشاعر.

ومن خلال هذه الأمثلة تتجلى طبيعة اللغة الشعرية التي يستخدمها الشاعر لتجعله يعيش في قلب دائرة الحداثة التي تتأسس على خلق البنى اللغوية التي تنسجم مع رؤيته ،وتسعى هذه اللغة لأن تكون مكثفة عميقة، فقد اهتم إبراهيم "-كشاعرحديث - بما هو مستحدث من حياته وتجربته الإنسانية، فلم يعد يهتم بإنتقاء

صور جميلة مستمدة من المظاهر الجميلة، وإنما يهتم بالبحث عن الصور الحية والعميقة والتي ترتبط ارتباطاً عضوياً بحالته العقلية والعاطفية [١٣]

وهناك أمثلة كثيرة تجسد عناصر الحداثة الشعرية في المجموعة الكاملة لإبراهيم منها استخدامه لجماليات اللون بشكل واضح، ويظهرهذا من خلال حضور مكثف لألوان دون غيرها، ومن الأمثلة على ذلك:

ينهمر الموت أبيض أبيض

والفجر يزحف

أحمر

أحمر (ص٥٥)

وحين أطلت خيول البياض علينا انتبهنا

الشوارع بيضاء وتركض والبحر أبيض(ص٥٨٥)

بياض البيوت ازرقاق الحياة واحمرار الكرز (ص٣٧٣)

الحقد أسود (ص٣٧٦)

ويمتد فجر الإجازة أسود (ص٤٠٦)

الحنين أسود (ص)

الفرح الليلكي (ص٢٥٨)

امنحيني انفجار المحبة خضرة (ص١٣٩)

والعصافير تحفر في الذاكرة

موجة وعيوناً لها خضرة الفرح الأغنيات (ص٨١)

لاخضرار أصابعه ويديه (ص١١٦)

ففاجأك الاخضرار (ص١٤٤)

لم يعد في البلاد اخضرارسوى حلمنا (ص٢١٤)

سنة واثنتان وثلاثون .. والأفق كالماء والجرح أخضر (ص٢٣٠)

وخضرتنا قد بدت أكثرحزناً من أي يوم مضى (ص٢٦٨)

بيد خضراء تداعبها رياحك (ص٢٧٤)

والشجر الأخضر اليابس .. الموت (ص٣٠٥)

أن تغزل الأشجار خضرتها وتهتف في فضاء الموت:

أنت بعثتني (ص ٣٠٨)

وتتركني أتلوح بالخضرة (ص٣١٦)

وإن الفرح الأخضر في هذه الأرض

يد لاحت ذات مساء في نافذة قطار (ص٣١٩)

لأقول رمادي الأخضر

ولا عابراً يمسح الحزن من خضرة الروح (ص٢٣٧)

وكأن مدى بين عينيه أخضر (ص٣٩٣)

لوأن الأشجار على التل أنت تسألنا أن تخضر (ص٤٢٦)

المواعيد في أوج خضرتها (ص٤٧٠)

أتبع خضرة هذا الربيع الجنوني (ص٤٩٨)

خارج عن تعاليم هذي الكتب

عن خضرة ظلها جمرة (ص٥٠٧)

وصدى صوته أخضر في الوريد (ص٥٢٩)

لتنسى اخضراري

وقاسمتني شعلة الفرح الأخضر (ص٥٦٦)

لأن المدائن خضراء يانعة كالعفن (ص٥٠٠)

تنتشر جماليات اللون في فضاء النص الشعري، واحتل اللون الأخضر حضوراً بارزاً على صعيد الأعمال الشعرية الكاملة، ويبدو أن لذلك دلالاته، فهو لون يشيع

في النفس شيئا من الأمل والفرح والتغيير، فإبراهيم يستخدم اللون الأخضر؛ لأنه يرى أنه الأمل وسط الخراب والتشبب والضياع.

لقد تحول اللون عند الشاعر إلى فاعلية شعرية "فالصوت أخضر" وشعلة الفرح الأخضر" الشاعر يتجاوز حدود العادي، ليدخل المفردات في علاقات جديدة لم تكن معهودة من قبل، إذ يشكل تراس الحواس [١٤] صورة من صور الانحراف القائم على انتهاك الحدود والمعيار المألوف. فليس معهوداً أن يكون الصوت أخضر، أو أن يكون الفرح أخضر أو شعلته خضراء.

وتتجلى صورة التأزم في استخدام اللون الأخضر الذي يحتوي على المفارقة، وذلك عندما يقول؛ لأن المدائن خضراء يانعة كالعفن، إن اللون هنا لا يظل على حاله؛ وإنما يتغير لأنه يكتسب دلالة جديدة في السياق الذي وضعه الشاعر فيه. إن اليانع والأخضر لا يمكن أن يكون منسجماً مع العفن، وهي صورة توحي بالخراب واليباس، فعلى صعيد الرؤية الشعرية يلعب اللون الأخضر دوراً مهماً في كونه شاهداً على قدرة الشاعر على تشكيل بنائه اللغوي حسبما تقتضيه طبيعة الموقف والتجربة.

لا يستخدم اللون الأخضر على صعيد الشعري استخداماً عادياً، وإنما يوضع ضمن علاقات ليست له وغير معروفة عنه، فالفرح يصبح أخضر، والأصابع خضراء، واليد خضراء والمدى أخضر، والمواعيد في أوج خضرتها، فإذا فتش المرء عن الصفات الملازمة للموصوف فإن الأمر هنا يغدو غريباً، وسرغرابته أن يمنح الموصوف صفة ليست من ملازماته أو من دائرة سياقاته المعهودة. ومن هنا تتجلى فاعلية التوتر التي تكتسبها اللغة الشعرية في استثارة وعي القارئ ودفعه إلى التأمل والتفكير.

وقد تهيأ للغة الشعرية ابتكار يخرج عن سلطة الموروث والتقليد؛ لأنها لغة تقوم على خلق الفجوة أو مسافة التوتر [١٥] التي تسعى إلى تحطيم ما هو قائم وخلق علاقات لغوية جديدة قادرة على حمل موقف الشاعر ورؤيته. وقد تجسد التوتر في كثير من الصور التي لا تقوم بينها علاقات في الأصل، وقد تجلى هذا عندما جعل إبراهيم الحنين الأسود عنواناً لاحدى قصائده، فليس هناك من علاقة قائمة بين الحنين واللون الأسود، ولذلك وضع الشاعر علاقات لغوية جديدة.

ومن العلامات البارزة في لغة إبراهيم الشعرية استخدامه لألوان كثيرة من التكرار من مثل تكرارالكلمة والجملة واللازمة بأشكال مختلفة، وقد تجلى تكرار الكلمة في قصيدة "مطاردة":

تطاردني الريح عبر الممرات

عبر خطاي هنا

في الأزقة

أو في السماء

يطاردني الزبد المتطاير عبر الجبال

وبين كروم الدوالي

وفي خضرة اللوز

في موقد الجو

في بهجة الكستناء

يطاردني الثلج بين القصائد

بين ذراعي سيدة عمرت قامتي

ثم أعلت ترابي

لكن لا تراني طيور الفناء

تطاردني في دمي الصحراء

.. لتشربني

ويطاردني الرقباء

لأزرع عوارتهم في فضائي

ونقتسم الشمس ما بيننا وأعالي الغناء

يطاردني الرمل حتى أكون جداراً

ويبصر أحلامه في سكوني

يطاردني في اندفاعي الوراء

تطاردني أمسيات الحوار

طلاء ممرات هذه البنايات

مزادنة بقرون الظباء

يطاردني الصبية اللزجون ..

برائتهم

ورصانة ضحكاتهم

وصقيع نساء تصب عبر أحديثهن

وفرخ فوق أسرتهن الحلال - البغاء

تطاردني دورة الوقت في جثث الأصدقاء

وتدفعني جثة لحوموتي

لتحتل شيطنتني .. ومداي

وتحتلني

وهي تنحل في بردة الحكماء (٤٨٥-٤٨٦)

تتكرر في هذه القصيدة كلمة تطاردني عشر مرات، وهي تحتل في كل مرة حالة جديدة غير الحالة التي تحتلها في المرة السابقة أو اللاحقة، فالشاعر هنا محاصر بالمطاردة، فالريح تطارده، والزبد، والثلج، والصحراء، والرقباء، والرمل، والوراء، والصبية ودورة الوقت . ومما يلاحظ هنا أن المطاردة لم تقتصر على فعل إنساني مثلما تجسد في الرقباء والصبية، وإنما تطاردة أيضاً أشياء الطبيعة مثل الريح والثلج والصحراء والرمل وغير ذلك من أشياء، وإن معظم هذه الأشياء التي تطارد الشاعر تحمل بعداً فنياً من خلا ل عنصر التشخيص الذي يمنحه الشاعر للريح والرمل والصحراء والثلج والزبد. وقد تجلى تكرار الكلمة في قصيدة فراغ (٥٢٠) وفي قصيدة دمهم (ص٥٣١).

وبالإضافة إلى تكرار الكلمة يظهرلون آخر من التكراروهو تكرارالجملة بصورة متتابعة كما يظهرهذا في قوله من قصيدة "المطر في الداخل":

مطر نازف خارج النافذة

مطر نازف ..

مطر نازف ..

مطر .. (ص٤٥)

تحتل عبارة "مطر نازف" عنصراً محورياً في الأشطر السابقة، وهو تكرار قائم على بناء الجملة الشعرية الطويلة ثم تبدأ الجملة بالانحسار حتى يتوقف الشاعر عند كلمة "مطر" وحدها ، وكأن المطر استمر بالنزول وبالنزيف ثم سكت النزيف ليظل المطر. ويبدو أن كلمة المطر هي الكلمة المحورية في هذا النص حتى إن تكنيك الشاعر جعلها قريبة من الكلمة المفتاح في هذا النص، إذ إنها تتكرر ثماني مرات، وهذا دلالة على حلم الشاعربالمطر الداخلي الذي يغسل صدأ النفوس ويمنحها ألقها وانفتاحها على الحياة. ويقول في قصيدته "نهتف الآن كي لا نموت":

ونهتف باسم الأناشيد ..والملصقات

وارتعاش الدماء الطري على عتبات البيوت

نهتف الآن باسم الهواء وبيروت

نهتف الآن كي لا نموت

نهتف الآن كي لا نموت (ص٢٠٤)

إن تكرار عبارة "نهتف".."لها دلالة على التعلق بالحياة ونبذ الموت وكراهيته، فقد رسم الشاعر فكرة محورية تكشف عن تعلقه الأكيد بالحياة ومحاولة تجاوزه وتخطيه لعالم الموت، وبخاصة أنه جعل العبارة المكررة عنواناً لقصيدته، فالهتاف يشكل حضوراً أمام علامات الزوال والاندثار، وهي علامات تشكل العالم الذي يتحدث عنه الشاعر.

وقد استخدم الشاعر تكرار اللازمة، وذلك بأن ينهي الشاعر كل مقطع من المقاطع القصيدة بلازمة يحور فيها في بعض الأحيان حتى تتفق مع رؤيته التي يريد أن

يرسخها، وقد جاءت اللازمة على أشكال متعددة، إذ اقترنت بالتجربة المكانية لتحول المكان إلى شعر،لأن المكان أصبح عنصراً مهماً من معمارية القصيدة، وقد جاء هذا العنصر من خلال اقترانه باللازمة المحورة، يقول الشاعر في قصيدته "أشجار الحزن الغريبة":

لبيروت في القلب قبرة

ولغزة قبرتان

ثم يقول في مقطع آخر محوراً اللازمة:

لغزة في القلب قبره

ولبيروت قبرتان

ثم يقول:

لعمان في القلب قبرة

ولغزة قبرتان

ثم يقول:

ولغزة في القلب قبرة

ولعمان قبرتان (ص١٦-١٩)

تأتي هذه اللازمة في نهاية مقاطع القصيدة، إذ تصبح بيروت وغزة وعمان محاور أساسية في تجربة الشاعر، فلبيروت حضور في قلب فاطمة كما لغزة وعمان، كل مكان من هذه الأماكن يحتل طعماً خاصة ولوناً خاصاً حسبما يقتضيه السياق، ففاطمة التي تشعل حزنها تعيش هم بيروت وغزة، إذ يصبح المكان نشيداً يتحول إلى أغنية على الشفاه، لأن المكان غير محدد وغير نهائي، فتارة تحتل غزة الأولوية وتارة تتراجع وتظل المراوحة قائمة بينها وبين بيروت وعمان، ولكن المكان يزداد ضيقاً كلما ازداد الحزن: يقول:

ويضيق المكان

يضيق المكان

ولغزة في القلب قبرة

ولعمان قبرتان (ص١٩)

ومن الظواهر التي تكشف عن قدرة فائقة في استخدام اللغة الشعرية التي تصبح ذات فاعلية في الكشف عن تجليات الموقف وإضاءة الرؤية استخدام الشاعر لأسلوب التوازي الذي يمنح النص حركة إيقاعية ذات نفس موسيقي لا تأخذ شكلهاعلى الصفحات البيضاء فقط، وإنما تحدث رنة موسيقية لها تجليات في أعماق الروح، يقول:

كم رحم سيحمل حزنك الأبدي

يا نعمان

كم منفى سيسكن صدرك الشجري

يا نعمان (ص١٩٦)

إن هذا المقطع من قصيدة "خارطة الحزن" يصور نعمان رمز الشهادة والدم، ويصور الملامح التي تحيط به، إن كل كلمة في الجملة التي تبدأ بـ"كم" تحتل المكان نفسه، فكلمة "رحم" تتوازى مع كلمة "منفى" تتناسب مع كلمة "منفى" المكررة ويتجسد التوازي بين "سيحصد" و "سيسكن" ،و "حزنك" "تتوازى" مع وجهك "وصدرك" والأيدي "تتوازى مع "القروي" و "الشجري"، وإن هذا الأسلوب يعكس بناء محكماً، وإن كل كلمة ترفد الكلمة الأخرى وتؤكد معناها [١٦] ومن الأمثلة الأخرى على التوازي قول الشاعر:

يسقط نعمان

دم يملأ الأفق حزناً

دم يزرع الأرض قمحاً

دم يشعل الورد شمساً

دم يغزل الصمت جرحاً

دم ينجر

دم ينتشر

بانتشار المحبة والمجزرة (ص٢١٨)

يتلاقى هنا أسلوب التوازي وأسلوب التكرار، فالبناء قائم على هذين العنصرين، فتكرار الدم هنا تركيز على فعل الشهادة، وقد قاد هذا إلى رسم صورة التوازي من خلال توازي البناء في الجمل، وهو بناء قائم على التساوق والتناسب والتناغم يؤكد الفكرة والمعنى من خلال أداء موسيقي متميز. وهناك أمثلة كثيرة على أسلوب التوازي، انظر (ص٤٠٩، ٤١٦، ٥١٨، ٥٣٢) .

ومن العلامات البارزة في شعر إبراهيم تجربة المكان، إذ يحتل المكان أهمية خاصة لانتشاره الكثيف في ثنايا القصائد، بحيث شكلت التجربة المكانية محوراً أساسياً يندمج مع فضاء النص ويتداخل معه ويتشكل منه بصورة واعي، فليس زخرفاً أو حلية أو زينة، وإنما هو رؤية وتشكيل شعري. فالمكان عند إبراهيم يمكن أن يكون زقاقاً وشارعاً وتله أو مدينة غي مسماة، ولكن الشاع يسمي بعض الأماكن التي يبدو أنها تشكل محور الرؤية عنده، ومن أهم المدن التي تلع دوراً أساسياً عنده: عمان، والسلط، وعمان، وحيفا، وغزة، ويافا، ويسان، وجنين وعسقلان، والخرطوم، وأسوان، وبغداد، ووهران، وجدة، ومكة، ويثرب، وأماكن أجنبية تتجلى في ديوانه فضيحة الثعلب.

الهوامش

(١) ديوان أمل دنقل، دار العودة، بيروت،١٩٨٥.ص ٤٤٢

(٢) ديوان محمود درويش، دار العودة، بيروت، ١٩٨٩، ص ٢٩٢.

(٣) ديوان السياب، دار العودة بيروت، ١٩٨٩، ص ص ١٩٥- ١٩٦.

(٤) القرآن الكريم، سورة مريم، الآية ٢٥.

(٥) زياد الزعبي: مقدمة عشيات وادي اليابس، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ، ١٩٩٨، ص ١٧٦- ١٨٠. وانظر البدوي الملثم، عرار شاعر الأردن، دار القلم، بيروت ، ١٩٥٨.

(٦) محمود السمرة: اللغة والأسلوب في شعر عرار،مجلة مجمع اللغة العربية الأردني، العدد المزدوج ٥، ٦، ١٩٧٩، ص٦٩.

(٧) عدنان بن ذريل:اللغة والأسلوب اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٨٠، ص ١٤٨.

(٨) عبد القادر الرباعي: عرار الرؤيا والفن، قراءة من الدخل، دار أزمنة، عمان ٢٠٠٢، ص ١٧٦.

(٩) مصطفى وهبي التل، عشيات وادي اليابس، تحقيق زياد الزعبين المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٨.

(١٠) موسى ربابعة: التناص في نماذج من الشعر العربي الحديث، مكتبة حمادة، إربد، ٢٠٠٠، ص ٧٧.

(١١) حول مفهوم القصيدة القصيرة أنظر: علي الشرع : بنية القصيدة القصيرة في شعر أدونيس، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٨٧.

(١٢) صبري حافظ: استشراف الشعر، دراسات أولى في نقد الشعر العربي الحديث الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ، ١٩٨٥/ ص ١١- ١٢.

(١٣) رجاء عيد: لغة الشعر، قراءة في الشعر العربي الحديث، منشأة المعارف بالاسكندرية، ١٩٨٥، ص ١٠.

(١٤) صلاح فضل: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٧، ص ٢١٠.

(١٥) كمال أبو ديب: في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ١٩٨٧، ص٢٠.

(١٦) فاضل ثامر: مدارات نقدية في إشكالية النقد والحداثة والإبداع، دار الشؤون الثقافية والعامة، بغداد، ١٩٨٧، ص ٢٣١.

الفصل السادس

جماليات الاسلوب في رواية إبراهيم نصر الله

"مجرد ٢ فقط"

الفصل السادس

جماليات الاسلوب في رواية إبراهيم نصر الله

"مجرد ٢ فقط"

تحاول هذه الدراسة أن تقارب جماليات الأسلوب في رواية إبراهيم نصر الله "مجرد ٢ فقط" ساعية إلى إبراز أهم الظواهر الأسلوبية في الرواية وأثرها في تشكيل لحمتها، وذلك بما للأسلوب من أثر في إبراز رؤية النص وبلورة موقفه.

تنساب الظواهر الأسلوبية في هذه الرواية بشكل يكشف عن تميز في تقديم رؤية هذا النص الروائي، وتتنامى هذه الظواهر الأسلوبية مع تنامي الحدث في الرواية، بحيث تصبح قادرة على أن تسيطر على انفعال القارئ، وتشده إليها بشكل يحقق التواصل الإنفعالي بين المبدع والمتلقي.

أولاً محور النص:

تقدم هذه الرواية بأسلوب مؤثر وفاعل رؤية تبرز فيها الوجع الفلسطيني وتنامي الوجع الذي يقود إلى مستقبل يتشح بالسواد والقتامة، ففي الوقت الذي يقدم فيه إبراهيم نصر الله فصولاً لمأساة الإنسان المطارد في كل بقاع الأرض، فإنه يرسم رحلة قام بها إلى بلد لم يسمه، للمشاركة في مهرجان،يطارده رجال الأمن منذ صعوده الطائرة وفي الفندق وفي كل الأماكن مجسداً تفاصيل الرحلة بصورة درامية.

ويتزامن مع هذا الوصف للمطاردة سرد شعري يصور معاناة الإنسان الفلسطيني، دون أن يتحدد ذلك بزمن معين، وإنما انعدم التحديد الزمني، ليكشف عن حدة المأساة في كل زمان، فيبدو الزمن المتكرر بالنسبة للفلسطيني وكأنه زمن الموت، وإذا كان الملجأ والبيت والأزقة هي التي حددت أطر التجربة المكانية في الرواية عند

إبراهيم نصر الله، فإن الزمن لم يحدد إطلاقاً؛ إنه زمن يتماثل في فعله وهو موت الإنسان وقهره المتوصل، دون أن تنقطع المعاناة المتدفقة، حتى إن كل الأشياء تتخذ لوناً جديداً وطعماً جديداً، فصورة المذابح البشعة المتكررة هي العناصر الأساسية المكررة في مشاهد الرواية، وهي عناصر تشكل مصير بطل الرواية دون أن يعطي لنفسه فرصة الحلم بانقشاع هذا الظلام.

وقد استطاع الراوي أن يوفق في كثير من الأحيان وخاصة في بداية الرواية، بين هذين المسارين: مسار رحلته ومسار الحديث عن الجرائم البشعة المتكررة، فقد كان يتحدث عن المسار الأول ثم يتحدث عن المسار الثاني، وهكذا مراعياً بذلك نقطة الترابط بين المشهدين، ففي أغلب الأحيان كان ينهي المسار الأول بجملة أو بكلمة يبدأ بها المسار الثاني، حيث يشعر القارئ بأن الانتقال كان انتقالاً مبرراً، فهو عندما ينهي المسار الأول بقوله: "واختفى الشارع .." يبدأ المسار الثاني بقوله : "وكان يقطن الشارع .."(ص١٤)، وعندما ينهي المسار الأول بقوله "وراح مستطيل الضوء يضيق"، يبدأ المسار الثاني بقوله "ورحنا نضيق ... نتكمش "(ص٢١) وهكذا.

ومن هنا يبدو أن التناوب بين المسارين الأساسيين في هذه الرواية هو تكنيك من أهم التكنيكات التي ركز عليها الكاتب، وإن هذا التناوب يرفع من قيمة هذه الرواية لأنه يسرد مسارين يتلاحمان مع بعضهما بطريقة المشاهد السينمائية، "وبالتناوب الذي يتألف من (رواية قصتين متزامنتين وذلك بقطع الأولى مرة واستئنافهما بصورة متناوبة) وهو ما يسمى في السينما بالإنتاج المتوازي"[(1)].

ومن أهم الملامح التي تتميز بها هذه الرواية محاولتها أن تلغي جزءاً أساسياً من أساسيات العمل الروائي، فالمألوف أن تحتوي الرواية على شخصيات لها أسماء، ولكن هذه الرواية جاءت دون أن تسمي شخصياتها فاكتفت بالأنا والآخر والنساء وموظف المطار ورجل الأمن والأم والأب وموظف الاستقبال بالفندق والجارالصغير. ولكن لماذا جاءت هذه الرواية دون أسماء سوى اسم نعمان واسم بطل رواية"عو" للكاتب نفسه، إن تكنيك الكاتب جعله يسلك منهجاً يخرج فيه عما هو مألوف.

وقد جعل الكاتب الصفحة الثانية تحمل مقطعاً من أغنيات فيروز التي تتحدث عن تعب الأهل في بحثهم عن أسماء أبنائهم، لكن الرواية جاءت، دون أسماء، وكأن الشخصية أصبحت مجردة من كل شيء حتى من الاسم، فالأنا، والآخر، والمرأة، والسائق، والجار الصغير، كلها إشارات إلى أن الشخصية هنا لا تحمل هوية وإنما تصبح هذه الشخصيات مجهولة بحيث تتحول إلى أرقام فقط، كما يشير عنوان الرواية" ،واختار الراوي أن تكون اثنان مجرد رقم حتى إنه لم يكتب الرقم كتابة. ولذلك جاء عنوان الرواية على الشكل الآتي "مجرد ٢ فقط"، إذ يصبح الإنسان هامشياً منتزعاً من إنسانيته.

ولذلك لا ينظر إلى شخصيات الرواية على أنها مهمة وإنما تصبح شخصيات مهمشة لا تعرف سوى شيء واحد هو الموت الذي يساق إليه الإنسان مكرها، ولذلك جاء اختيار الكاتب لشخصياته دون أسماء موحياً؛ لأنها شخصيات لا تعرف سوى القهر والقمع والموت، وتظل هذه الأشياء تتكرر في الرواية بصورة لافتة.

ثانياً: جماليات الإسلوب:

تتشكل عدة عناصر أسلوبية في هذا النص الروائي استطاعت أن تكشف عن رؤيته وأن تكتنه أبعاده ومراميه، وهذه العناصر الأسلوبية لم تأت بشكل باهت في النص، وإنما جاءت أساسية وجوهرية استطاعت أن تشكل مجموعة من الظواهر ظلت تتكرر في فضاء هذا النص. ومن أهم هذه الظواهر ظاهرة التكرار، والكلمات المفاتيح، واللغة المجازية.

فاللغة التي اختارها الكاتب لغة لها تشكيلها الأسلوبي الخاص بها، ولذلك ليس غريباً "أن تعتمد نظرية الأسلوب كلها على فكرة "الاختيار" والانحراف"، فنحن عندما نقرأ نصاً قراءة أسلوبية نحاول أن نميز الاختيارات والانحرافات فيه؛ لأنها هي المفاتيح التي تمكننا من الولوج إلى العالم الشعوري الكامن وراء القطعة الأدبية(٢).

١ -ظاهرة التكرار:

يشكل التكرار في هذا النص لبنة أساسية من لبناته الأسلوبية، وقد يدهش القارئ لكثرة استخدام الكاتب لمثل هذا الأسلوب حتى ليظن أن الكاتب تعجزه اللغة

في بعض الأحيان، ولكن لابد من الوقوف عند فاعلية هـذه الظـاهرة الأسـلوبية علـى مستوى النص.

يأخذ التكرار في هذا النص أشكالاً مختلفة يبني أساسية من أساسية التواصل بين الباث والمتلقي، ومن أهم هذه الأشكال تكرار الكلمة وتكرار الجملة وتكرار اللازمة.

إن تكرار الكلمة في هذا النص يشكل كثافة يمنحها للمعنى، فتكثيف المعنى قائم عى تكرار الكلمة بشكل جذري وجوهري، فهناك كلمات تتكرر على مستوى الرواية بمجملها، ولا شك أن نمط تكرار الكلمة في هذا النص يمنح النص بعداً أساسياً يـثير في نفس المتلقي كثيراً من الأسئلة التي لابد وأن يحاول الاجابة عنها، ويقول: "ارتفع عمـود الدخان عالياً، وحين انقشع لم يكن هنالك بيت كان الفحـم، القذيفـة صـحت مبكـر، صفرت في قوس مسارها المار من تحت عنق الفجر، الفجر المـوزع في الغبـاش، الفجـر الذي يحاول استلال لونه من حلكة الساعة الأخيرة من الليل ليضيء يوماً، كان مؤهلاً منذ أسابيع لهذا الانفجار" (ص٨).

إن ما يلفت النظر بصورة أكثر وضوحاً في هذا النص هو تكرار كلمة "الفجر" التي تكررت ثلاث مرات، في كل مرة كانت تحمل معنى جديداً على الرغم من أن الكلمـة عادية ،ولكن عاديتها تكتسب هنا طاقة إيحائية جديـدة مكـررة. فالكاتـب بمقـدوره أن يقول: عنق الفجرالموزع بالغباش الذي يحاول استلال لونه .. دون أن يلجـأ إلى تكـرار الكلمة ذاتها، لكن تكرار الكلمة منحهـا نـبرة جعلـها تأخـذ تميزهـا في السـياق الـذي وردت فيه" إذ إن الكلمة المفردة تكتسب نبرة دلالية مشددة، كما أن تكرار الكلمات في حالات كثيرة يكسبها نبرة معينة" [٣]

تكتسـب كلمـة الفجـر هنـا أهميـة خاصـة بهـا، فهـي تعـني اهتمـام الكاتـب بالفجرالذي يشكل عالماً متشحاً بالظلام ليكشف عن المعاناة التي يعيشها الناس نتيجـة للهجوم المتكرر عليهم من الأعداء، وإن تكرار كلمة في سياق ما يجعهـا الأكثـر تـأثيراً لأنه يمنحها تميزاً يجعل القارئ مشدوداً مثاراً؛ لأن التكـرار يكـون لـدى القـارئ حسـا بالتوتر والتوقع، وهما إحساسان ينتميان إلى طبيعة اللغة الشعرية القائمـة علـى التـوتر

والتوقع، يقـول الكاتـب: "ومـر الطـيران مـن جسـدي .. آلآف الطـائرات .. وانـداح صاروخ عابراً سماءنا .. ألقت باللحاف بعيداً ... وقامت ترقص ... صاروخ !!

صواريخ .. صواريخ .. صواريخنا.

ورقصت معها ... وبكينا ... بكينا فرحاً وتعاركنا ... تدحرجنا على الأرض ... فوق السرير ... فوق الصحف ... التي تراكمت في الغرفة .. فوق المذياع الصغيرة... وتداخلنا، ففضفضنا سر غاباتنا .. جوعنا للهواء ... وأشرعت النافذة ... تفقدت الفضاء كان هناك، أشرعت الباب ... كانت العتبة أمامه ... تليها الأرض ... الأرض بكل ما فيها ... وفتحت قلبي ... وجدتها" (ص٣٢).

تتكرر في هذا المشهد مجموعة من الكلمات مثل: الصاروخ، بكينا، فوق الأرض، وأكثر كلمة تكررت هنا في كلمة صاروخ وصواريخ، وتكرار هذه الكلمة له مدلول نفسي عميق يكشف عن وعي الشخصية في الرواية، إنه حلم الإنسان العربي بتحرير الأرض، ولذلك جعل فعل البكاء مكرراً، ولكن هنا لم يكن بكاء الكاتب بكاء كآبة وإنما هو بكاء الفرح المتفتق من الأمل بالنصر، وإن هذه الكلمات تتخذ طابعاً انفعالياً شعورياً يتولد ويتنامى بتنامي الإحساس الذاتي للانسان، ويبدو أن إبراهيم نصر الله يعمد إلى تكنيك واضح في استخدام تكرارالكلمة في نصه الروائي كله، فهو يقدم كلمة ينهي بها جملة ثم يبدأ بها جملة جديدة ليقدم معنى جديداً تكسبه هذه الكلمة المكررة.

وتظل ظاهرة تكرار الكلمة في رواية إبراهيم نصر الله قادرة على أن تكشف ما يدورفي خلد الشخصية التي يتحدث الكاتب على لسانها، ولكن هناك تكرارلكلمة، لا على مستوى السطر أو المشهد أو الفصل، وإنما على مستوى الرواية بكاملها أيضاً. فالكلمة الأكثر تكراراً في هذه الرواية هي كلمة "أسود" ومشتقاتها، إذ تكررت في هذه الرواية ما يقرب من أربعين مرة.

وليس العبث أن يختار الكاتب هذا اللون ليجعله \ الكلمة المحببة التي لا ينفك يذكرها ويتغنى بهاعلى مستوى الرواية، إن هذه بالكلمة يمكن أن تكون المفتاح الأساسي للدخول إلى عالم الرواية والكشف عن رؤيتها، فالقارئ الذي يرى أن غلاف الرواية يتشح بالساود سيجد أن السواد يظل ماثلاً أمام عينيه حتى يخلص من قراءة

الرواية، فجوازات سفر العائدين مسودة من سحب النفط المشتعلة، والنساء مجللات بالسواد، والثياب سوداء ،والتجمع في السواد (حين كانوا في الملجأ)، والخطوط سوداء، والسيارة سوداء وبطانيات وكالة الغوث سوداء، والأسفلت والليلة سوداء، ووعاء تسخين الماء كان أسود، والباب بني إلى درجة السواد، والاتساع المائي الأسود، والشلحة سوداء، والريشة سوداء، والملابس سوداء، والقماش أسود وهكذا.

ومهما قيل عن دلالة هذا اللون الذي يتزاحم في وعي الشخصية التي هي "الأنا" في الرواية، فإنه يعكس قبل كل شيء قتامة الرؤية وسوداوية الحياة وانطفاء الأمل منذ أول صحفة من صفحات الرواية حتى نهايتها، "فالكلمة المفردة لا تحقق نبرة معينة للتكرار فقط، وإنما بواسطة الدلالة المشحونة بها"[٤].

وليس إحصاء نسبة تكراراللون الأسود مجرد عملية حسابية، وإنما يقوم الأمر على درجة تكرار هذا اللون الأسود العالية في هذا النص، حتى تصبح كلمة أسود من "الكلمات المفاتيح التي يكون لها ثقل تكراري وتوزيعي في النص بشكل يفتح مغاليقه ويبدد غموضه"[٥].

ولا يتوقف الأمرعند هذا الحد، فإذا كانت الدراسات التي تقوم حول بلاغة الخطاب الأدبي تشير إلى شكل الكتابة وفضاء النص البصري، أي ما يشكله الانطباع البصري عن شكل الحروف والألوان والخطوط وغيرها [٦]، فإن غلاف الرواية الأسود الذي لا شك أنه اختيارمن الكاتب له علاقة وشيجة بالسواد، أو بالرؤية السوداوية التي يتشح بها النص. فالفضاء النصي يعكس بشكل مباشر أو غير مباشر شيئاً من مضمون الرواية،" إذ من الممكن اعتبار العناوين وأسماء المؤلفين، وكل الإشارات الموجودة في الغلاف الأمامي داخلة في تشكيل المظهر الخارجي للرواية، كما أن ترتيب واختيار مواقع كل هذه الإشارات لابد أن تكون له دلالة جمالية أو قيمية"[٧].

أما النمط الآخر من التكرارالذي يظهرفي هذه الرواية فهو تكرارالجملة، وقد جاءهذا التكرارليشكل ملمحاً من ملامح التكرار في هذا النص الروائي، مثال ذلك: "لم يكن هناك أحد حين وصلنا أنا والآخر، ولم يكن هناك أحد ينتظرنا حين وصلنا، ولم يكن هناك أحد ينتظر أحداً حين وصل الجميع ... (ص٧) ثم "لم يكن هناك أحد في

الصالة الضيقة، التي لم تكن أكثرمن غرف تؤدي إلى غرف ..إلى لون صحراوي لامع متسخ، وإلى سقوف ذات مراوح عملاقة تجرش الكمية القليلة من الهواء التي كانت هناك ...

ولم يكن هناك أحد في انتظارنا ...".

إن هذا النمط من التكرار يشكل نغمة الرواية منذ بدايتها،إذ أن الصفحة الأولى من رواية معينة تمنحها نبرتها وإيقاعها وأحياناً موضوعها [٨]. فمنذ بداية الرواية يحس القارئ الضياع الذي تعيشه شخصيات هذه الرواية ومدى المعاناة التي تعانيها دون أن تجد أحداً يأخذ بيدها، ولذلك جاء التكرار ليكشف عن هذا الموقف الذي تدخل في كيفية صوغ لغة الرواية وأسلوبها "فعلم الأسلوب يقرر أن نمط القول يتأثر بالموقف[٩]".

ويسعى الكاتب من خلال هذا النمط من التكرار إلى جعل القارئ منجذباً إلى ما يريد أن يعبر عنه، مثال ذلك:

"كانت الدبابات تقترب ... حين قطعت أمي كلامها

"كانت الدبابات تقترب ... حين قرر الرجال

كانت الدبابات مطمئنة بعد يومين من القصف ..(ص٩٩-١٠٠)

فكل فقرة ابتدأت بهذه الجملة المتساوية وكأن الكاتب يبتغي من وراء مثل هذا الأسلوب أن يصور إحساسه وإحساس شخصياته، لأن تكرار هذه الجمل يصبح الأكثر أهمية من غيره، فعلى الرغم من أن الكاتب يستطيع أن يختار أساليب متنوعة إلا أنه اختيار الأسلوب أقدر على إبراز رؤيته وموقفه.

أما النمط الثالث من التكرار فهو تكرار جملة ما في مشاهد الرواية ،وهذا التكرار يقترب مما يعرف التكرار اللازمة **Rafrain** . فهذا اللون من التكرار ينتشر في فضاء النص الروائي كله ولا يختص بفصل من فصوله، فاللازمة التي تتكرر في هذه الرواية هو ذلك النداء الذي تسمعه الشخصيات، وهو :" يا جماهير شعبنا العربي إن المذبحة التي ترتكب اليوم" (ص٣٨) و"يا جماهير شعبنا العربي ..." (ص٢٦) و "يا جماهير أمتنا الماجدة إن المذبحة ..."(ص٣٨) و"يا جماهير أمتنا إن المذبحة ..." (ص٦١٤)، و "يا جماهير

شعبنا العربي إن المؤامرة التي ترتكب اليوم...(ص٩٢)، و"يا جماهير أمتنا ... يا جماهير أمتنا ..." (ص١٥٥).

إن تكرار هذه اللازمة الذي ظل يدوي في فضاء النص الروائي يجسد ذلك الصوت المبحوح الذي ظل ينادي حتى فجع بندائه دون أن يجد نجدة أو إعانة، وظلت هذه اللازمة تتكرر ،وتكرارها يمتزج مع تكرار اللون الأسود الذي لا يشكل سوى سوداوية الرؤية. وإن الذي ينظر في هذه النداءات يجد أنها تتغيرفي صياغتها نقصاً وزيادة وتغيير كلمة بكلمة، فمن المذبحة إلى المؤامرة ومن الأمة الخالدة إلى الماجدة ... وكل ذلك لا يصبح إلا ثرثرة تظل تدوي في عالم الإنسان الذي يشعر بالقمع والقهر والخذلان.

وهناك لازمة تكررت في المشهد الأخير من الرواية وهي "وكنا نثرثر أو رحنا نثرثر" (ص١٧١، ٧١٢، ١٧٨، "وبقينا نثرثر" تكررت مرات (ص١٧٩-١٨٠) حتى لتنتهي الرواية بهذه اللازمة، وكأن الخاتمة جاءت لتكشف عن أن الثرثرة هي الفعل الأساسي في زمن التردي والضياع والشتات، حتى إن الثرثرة أصبحت هي الأساس في هذه المشاهد التي ترتبط ارتباطاً وثيقاً بذلك النداء، الذي جاء يصرخ من المذياع: يا جماهير أمتنا .."فكل شيء أصبح مجرد ثرثرة لا غير، فإذا جردت من أسمائها فإنها تجرد من كل شيء ليصبح كلامها ثرثرة لا طائل منه.

٢ - مستويات اللغة:

تتشكل لغة هذا النص الروائي من مستويات مختلفة، مستوى اللغة الخاصة التي تكتسب طابعاً شعرياً ولغة بسيطة عامية، وهذا يعني أن مستوى الأسلوب اللغوي في الرواية لا يظل يسير على نمط واحد "فالأساليب تتعدد في لغة النص الروائي ولا يمكن أن يوجد أسلوب واحد يظل ممسكاً بالرواية من بدايتها حتى نهايتها ،وإنما تتعدد الأساليب، فكما يرى باختين فإن لغة الرواية لا يجوز وصفها في مستوى واحد .. فصور اللغات لا تنفصل عن صور النظرات إلى العالم وحاملي هذه النظرات من الأحياء، الناس الذين يفكرون ويتكلمون ويفعلون في وضع اجتماعي مشخص تاريخياً (١٠)

من هنا على القارئ أن يتوقع أن لغة النص الروائي لا تسير عى نهج واحد، وإنما تختلف اللغة باختلاف الشخصيات وإطارهم الاجتماعي والتاريخي، ولكن لا يغيب عن القارئ أن إبراهيم نصر الله قد وجه اللغة توجيهاً شعرياً،وهنا يتحكم إبراهيم نصراله الشاعر في مستوى اللغة الشعرية أكثر من إبراهيم نصر الله الناثر، إذ جاءت لغته مكثفة ومتوهجة وانفعالية، ولذلك يتجاوز الكاتب اللغة من كونها وسيلة ليجعل لغة عمله الفني مثل اللون في الرسوم والنغمة في الموسيقى. إذ تحتوي بعض مقاطع هذه الرواية على لغة أقرب إلى الشعر منها إلى النثر وذلك بما فيها من إيحاء وتصوير وتكثيف.

فالكاتب يجعل اللغة في الرواية موحية قادرة على تقديم الحدث أو الموقف أو الحالة الشعورية التي يريد أن يقدمها للقارئ، مثل،"وكنا نبتعد ...نبتعد في سكون أطبق على العتمة ... سكون مضيء بظلامه ... حيث تختفي الطرق والواجهات والأنوار الصغيرة وسيارات التكسي والحافلات، وكنا نسير ولا نسمع وقع أقدامنا .. أثيرين ..نتحدث بلا شفاه ..ولا نرى بعضنا .. حين رن جرس هاتف بدا عملاقاً .. أكبر من رنين أي هاتف سمعناه، رج الأفق من حولنا .. أحسست بيد تهزني .. التفت لم أر شيئاً .. ولكنني لمست جسماً غامضاً.. كانت سماعة هاتف!! وضعتها على أذني.. فجاء الصوت من الطرف الآخر ..(ص٥٣).

فواضح أن اللغة هنا بمستواها في صور شعرية موحية موظفة الاستعارة والتناقض واللامعقول ومتناسبة مع الموقف الذي يوحي بالضيق والانفجار."وظلت قذيفة التنويرفوق رأسي. قلت لم تنطفئ بالسرعة التي كانت تنطفئ بها عادة، ظلت ثرية الحرب هذه معلقة في سقف ليلة الموت. حين حدقت فيها.. لم يكن هناك نجوم في السماء، كان هناك ضوء مميت واثق يزداد التماعاً دون توقف أقوى من شمس.. أحسست بعرقي ينساب غزيراً (ص٨٦)

إن البعد الشعري الذي يمنحه الكاتب للغة يجعله كاتباً لا يقف أمام الأشياء ينقلها ويسجلها، وإنما يجعله يعيش في داخلها، فهو لا ينقل الأشياء نقلاً معزولاً عن ذاته، وإنما يجعل ذاته تعيش داخل هذه الأشياء تمتزج بها، فثرية الحرب، وسقف ليلة

الموت والضوء المميت الواثق كل هذه الأشياء نابعة من هواجس الإنسان الذي يعيش تجربة يقدمها بلغة تستطيع أن تترجم مثل هذه الهواجس، كيف كان لها أن تلملم جسمها الفذ ، وفتات روحه في يلحظة المفاجأة. وكنا طبيعين كما خلقتنا الأغنية.. وزجتنا في خلايا بعضنا.

اشربي أيتها الأرض ماء ينابيعك الصافية

وانسي فصول الدم

لماذا يشهرون سلاحهم

ولماذا يصرخون .. تتزوجها أم نطلق عليك النار" (ص٩٨)

ومن هنا "فإن الرواية لا تكون شعرية بالمقاطع فحسب بل بمجموعها، ونحن نعلم جيداً أن هذه المقاطع التي نعتبرها لأول وهلة شعرية عند كبار الروائيين أمثال بلزاك وستاندال ودوستويوفسكي هي مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بغيرها من المقاطع، وإذا ما فصلت عنها فقدت الكثير من شعريتها، وهي مرتبطة كذلك بعنصر معروف منذ القدم ألا وهو الأسلوب، أي بالضبط ما يسمح بالتعرف إلى الكاتب وتمييزه عن غيره ،والأسلوب هو مبدأ الاختيار ضمن إمكانات اللغة والتراكيب النحوية" (١٠).

وقد تمثلت اللغة المجازية في هذا النص من خلال استخدام الاستعارة والتشبيه بشكل واضح، ومن الأمثلة على ذلك:

"غبار رملي مطفأ يتزاحم في مساماتهم وأثار مبيت في العراء تقصف ملامحهم" (ص٧).

"اقتربت منه ... أدنيت أذني من السماعة، فحولها إلى أذنه الأخرى، فاقترب الآخر من أذنه الأخرى، فأمسك بالسماعة بكلتا يديه .. ورشقنا بنظرة حمراء" (ص٣١).

"أي جنون ذلك الذي يحسه الآن لزجاً دافئاً على ساعديه" (ص٣٦)

"كانت القذيفة تقترب .. وكنا نراها .. ونحن نسمع صوتها .. تتقدم كما لو أنها صورت بالبطيء .. وتنفجر ناثرة أمعاء الأرض، مطوحة بكل ما تطاله إلى السماء.." (ص٤٠)

"وكنا خائفين أن يجرح الصمت .. الصمت الغامض" (ص٤٠)

"وكانت أختهن ذات عينين عشبيتين .." (ص٤٩)

"وكانت صوت المحرك يطحن الوقت والهواء .." (ص٥٠)"وكانت

"وكانت السماء شبكة نارية ينسجها الرصاص المتقاطع حيث وجدناه هناك" (ص٥٨)

"ولم أسأل الآخرين هل يحبون الحرية .. حين يرتدون لون السماء، وكان قميص رجل الأمن سماوياً ..مقتطفاً من سماء بلا غيوم .." (ص٦٩)

"قال العجوز، وكان الصمت قد أطبق علينا .. صمتنا .. .. صمت عنيف. لم يقطعه سوى صوت المطر الناري .." (ص٧٠)

"وكان لحمها يفيض، يفيض على جانبي كتلا عملاقه ..." (ص٩٤).

"حيث الستارة منتزعة

منتزعة من طرفها الأيمن حتى المنتصف .. كما لو أن جنيا صغيراً كان يتأرجح فيها قبل لحظات. وكان الضوء يتسرب من الشارع. ضوء ميت .. متعب كأنه سهر الليل طوله" (ص٩٦).

"وأنت تعرف أهمية السقف في فصل الشتاء من تلك الفصول، قديماً، قبل أن تجف ضروع السماء" (ص١٠٩).

"الماء صارر أحمر ... المزراب بكى دما .. ربما بسبب ما رآه فوق السطح"(ص١٣١)

"اشتعل ليل المخيم بالتكبير .. توقفت القذائف وعم صمت مرعب .. جليل ..." (ص١٦٣).

إن هذه النماذج لاستخدام الاستعارة في الرواية لم تكن زخرفة أو زركشة لغوية، وإنما هي لغة تستطيع أن تترجم عواطف الشخصيات ومواقفها الانفعالية، فطبيعة الموقف المعاش يتدخل في توجيه اللغة لتصبح لغة رفيعة قادرة على أن تقدم للقارئ إشارات وأسئلة ترقى من خلالها إلى أن تصبح فوق اللغة النثرية.

وتبلغ شعرية اللغة ذروتها في هذا النص الروائي وذلك من خلال توظيف تراسل الحواس بصور تكرس إثارة في عقل المتلقي ووجدانه، تحاول أن تشده وتوقظ في نفسه سلسلة من الأحاسيس التي تنشأ نتيجة اصطدامه بمثل هذه الأنماط اللغوية، مثل:

"وكنا نرى بأذنينا انهيار المخازن خلفنا ونشهد أعمدة النار التي تلفح وجوهنا وتزرع في أرضية بمستطيل من الضوء الناري الذي يتسع .. ويضيق، ويتأرجح .." (ص٢٥).

"تلفت حولي ... ولم يكن هناك أحد. صمت كامل يفترش الممرات التي انتزع سجادها وطلاؤها وفاحت رائحة العفن ثقيلة منها"(ص١٠٢)

"الصوت الذي يصدره المطر عند اصطدامه بالمؤخرة غريب، صوت بارد، لم أحبه يوماً" (ص١٠٩)

"دخلت .. سمعت صوتها من الداخل ..يدعوني .. تلمست العتمة برغبتي وسرت نحو مصدر الصوت.. وأحسست بيد تسحبني" (ص١٢٧)

وليس هناك من شك في أن استخدام مثل هذا العنصر يسعى إلى تفتيت اللغة وتكسيرها ليخلق منها تراكيب غير منطقية تنسجم مع لا منطقية المعاش، فكل هذه الأوصاف تكشف عن عمق المعاناة التي تعانيها الشخصية الروائية، وإن هذا النمط من التعبير يشكل انحرافاً أقوى من الانحراف الماثل في الاستعارة. "فالتراسل التصويري يمكن التعبير عنه بإحلال معطيات حاسة محل أخرى، وقد يتخذ بنية الاستعارة أو يعتمد على التشبيه أو يخرج معاً"(١١)

وقد يكون استخدام الاستعارة في الرواية مثار نقاش أوجدل، لأن هذا الأمر يحكم عليه من وجهة نظر القارئ أو المتلقي، ولكن لابد أن يكون الاستخدام الكثيف للاستعارة قادراً على تشكيل ظاهرة أسلوبية لها أهميتها على مستوى لغة الرواية بكاملها، يقول بروست "بدون الاستعارة تكاد لا تكون ذكريات حقيقية. بدون المجاز لا يكون هناك ربط بين الذكريات ولا تكون هناك قصة ولا رواية"(١٢).

وإلى جانب دور الاستعارة الفاعل في الكشف عن توتر الشخصيات وقلقها وتقديم رؤيتها بالصورة التي تحمل بين ثناياها إثارة وتوتراً بالنسبة للمتلقي، فإن التشبيه يقوم بدور مهم ،وذلك من خلال إظهاره للتصوير القائم على التماثل بين أشياء يرى الكاتب أنها قادرة على إضاءة رؤيته مثل:

"وقال الرجل ذو الأبناء: هذا التراب سيغلق بوابة الملجأ أخيراً، وكان ينهم كتراب ساعة رملية مرتبكة" (ص٢٨)

"وكان ظل أبي أمامي منحطاً، ولمحت أبي كعمود ملح"(ص٢٩)

"وكان أبي يختفي ملتصقاً بالحائط الذي يجاور الباب، لم يكن المدجج قادراً على رؤية المدجج الذي جاء له الأمر .. ذبحهم . فاستل خنجره اللامع وتقدم كنصف جبل"(ص٤٦)

"في حين اصطفت دبابات ملطخة بالوحل .. اصطفت هادئة مثل أبقار في حظيرة قائظة، تجتر القتلى" (ص٥٦)

"للحظة كان كل شيء تحت ضوء الا مصيرنا .. مصيرنا المبهم كالشوارع المظلمة – المضاءة التي نخترقها .. دون أن نعرفها" (ص٦٣)

"توصلت للفكرة أخيراً، ورحت أركض في الأزقة أزقة المخيم كلها .. تلك الطويلة الموازية للشوارع، وتفرعاتها، الآن .. الآن أقول" لو راقبني شخص من الجو لرآني كفأر المتاهة" (ص١٢٥).

هذه نماذج للتشبيه الذي استخدمه الكاتب في هذه الرواية، وهذه التشبيهات تكشف عن رؤية الشخصيات، وتحاول أن تثير أشياء كثيرة في نفسية المتلقي، فهي

تقرب الموقف الذي يسعى الكاتب إلى إبرازه وتبلور الأشياء بحيث تقربها إلى القارئ الذي يتخيل الأشياء وكأنها أمامه.

وإلى جانب هذه اللغة التي تقترب من اللغة الشعري توجد لغة عامية استطاعت أن تقدم وظيفتها في إطار السرد والحوار والشخصيات، إنها لغة لم يستطع الكاتب أن يتنازل عنها، لأنها تكشف عن قدرته على استبطان شخصياته في المقام الأول، فالتعبير العامي أو الذي يقترب من العامي له ما يبرره، إذ إنه يمتلك دفقاً وحساسية ودلالة يستطيع من خلالها أن يكون قادراً على تقديم الموقف وترجمة المشاعر، مثال ذلك:

"والله لو أننا أمريكان ما فعلوا ذلك بنا"(ص١٥)

"فقلت ببوسك من هين ... ومن هين" (ص١٩)

"خطك زي الزفت" (ص٣٩)

"وقالت: ليش ما توكلوا لتكونوا مدن

قلت لا مدن ولا بطيخ" (ص٤١)

"يا أخي إنسيه مش مطلعة علينا فكيف حورية" (ص١٤٣)

وقد تجلت هذه اللغة العامة بالأغنية التي صرخ بها الجار الصغيرة ليبرز كيف أن الجماهير التي كان المذياع يناديها كانت جماهير ميتة ، فالجار الصغير يغني أغنية بصوت مرتفع:

أنا الجماهير أنا الجماهير

روس العملا رايحة تطير" (ص١٥٥-١٥٦)

وليس هناك من شك في أن قضية العامية في هذا النص تصبح قضية متعلقة بالاختيار الذي يشكل جوهر الظاهرة الأسلوبية، فهناك مواقف وحوارات عامية سيكون من الصعب إجراؤها دون اللجوء إلى العامية، وذلك لأن الشخصيات مختلفة في صفاتها وطبقاتها ورؤيتها وثقافتها، فاللغة العامية تصبح جزءاً من السياق وعنصراً من عناصر الأداء الروائي.

لقد استطاعت الظواهر الأسلوبية أن تبرز رؤية النص، وأن تحملها وتقدمها إلى القارئ بصورة مدهشة، وقد امتزجت اللغة مع العنصر التصويري الذي يتجاوز عالم الواقع إلى عالم اللامعقول بشكل يوحي بالمرارة إلى درجة غير معقولة فأسلوب التصوير الذي يتجاوز حدود الواقع جاء بلغة تصويرية دالة، مثال ذلك:

وقال: أكان لابد من بطولتك تلك، حين اندفعت تلك اللحظة باتجاهي، وكانوا يعدونني للحياة .. أولئك .. أصدقائي في القبر؟!

أحدهم قال لي: خذ ساعدي .. وقال آخر : خذ صدري، وربما قال آخر: خذ عضوي. ولم أغضب .. لقد منحوني أعضاءهم السليمة .. أعضاءهم التي لم يصفر فيها الرصاص .. ولم تقضمها الشظايا.. وحين اندفعت الجرافة.. لم يكونوا قد انتهوا من تجميعي ... ولذا نقصت يداً. (ص١٢٩-١٣٠)

هذا مشهد من مشاهد الآخر "صاحب اليد المبتورة" وتظل قصة هذا الآخر صاحب اليد المبتورة تتكرر في النص بصورة لافتة للنظر، مثال ذلك (ص٥٤، ٥٥، ٥٤٦، ٥٨، ١٣٠، ١٣٤، ١٣٥، ١٣٧، ١٤٣، ١٥٨، ١٥٩، ١٦٥، ١٦٥، ١٦٧، ١٧٤، ١٧٩، فهذا الآخر الذي فقد يده في القصف الذي تعرض له مع الآخرين ظلت شخصيته وصورته طاغية على الرواية ،وجاء تصوير الكاتب لها بأسلوب غير واقعي.

وإن المثال السابق هو تصوير يتجاوز المألوف ويقترب من المشهد السينمائي القائم على البانوراما الذي يقدم توثيقاً لجزء من تاريخ الإنسان في صراعه مع الموت والقهر والاستلاب، فالمشاهد المتكررة التي تقدمها الرواية هي مشاهد تلغي الفرح وتعمق الحزن والسواد، ولذلك فإن القارئ لا يجد نفسه أمام جمل وتراكيب لغوية فقط، وإنما يجد نفسه أما شريط سينمائي تترجم فيه الكلمات إلى حركات ونبضات وإشارات وكل هذا يمتلك انعكاسه على شخصية القارئ.

وقد استطاعت الشخصية عن طريق السرد أن تقدم تصويراً مريراً للمأساة والمعاناة، ولذلك يتجاوز السرد هنا عرض الفكرة والحدث ويتوجه إلى مخاطبة العاطفة والانفعال، فمن خلال إقناع القارئ والإلحاح على تحريكه وإثارته يبدأ السرد البلاغي

بالاقتراب إلى جوهر الشعر، فالمواقف المنتظرة من القارئ مواقف مغلفة بالأسئلة والاستفسارات ...

ويبدو أن دراسة أسلوب الرواية يعين في الكشف عن رؤيتها وأبعادها ومراميها، فأسلوب التكرار واللغة المجازية والعامية كلها علامات أسلوبية استطاعت أن تبرز كيفية تأثر أسلوب الكاتب بالموقف الذي يعبر عنه، فالأسلوب يتضافر مع المضمون والفكرة ويصبح مسؤولاً عن تقديم رؤية الكاتب بطريقة مؤثرة "إذن فالأسلوب، الأسلوب وحده هو المسؤول.. إن الكلام على مضمون الرواية وكأنه شيء مستقل عن الشكل يعني أننا نخرج الرواية من ميدان الفن تماماً"[١٣]

ومن هنا يمكن أن تكون الظواهر الأسلوبية التي تشكل منها هذا النص من أهم الأدوات التي تعين على الكشف عن مزاج الكاتب وموقفه؛ ولذلك فإن دراسة الأسلوب تصبح ضرورة ملحة لأنها تصبح أداة مهمة من أدوات مواجهة النص" إذن أفقية اللغة وعمودية الأسلوب، يرسمان للكاتب طبيعة ما، لأنه لا يختار أياً منها. اللغة تعمل وكأنها سلبية، كأنها الحد البدئي للممكن، أما الأسلوب فهو ضرورة تربط مزاج الكاتب بلغته [١٤].

الخاتمـــة

لقد جاء هذا الكتاب محاولة للوقوف عند العناصر الأسلوبية الي تتعلـق بعلـم الأسلوب، ذلك العلم الذي أفادت منه المناهج النقدية الأخرى، وبخاصة المنـاهج الـي تسعى إلى التعامل مع النص الأدبي على أنه بنية لغوية مغلقة لا تنظر إلى الأشـياء الـتي تقوم خارج النص.

إن طروحات الأسلوبية تقوم على البعد العاطفي للغة مثلما هو الحال عند بالي والدعوة إلى التعاطف مع العمل الأدبي كما ذهب شبتزر مركزاً علـى حـدس القـارئ والتركيز على الوظيفة الشعرية التي نادى بها ياكسبون، والاعتماد على فكرة التواصـل بين النص والمتلقي كما هو الحال في الأسلوبية البنيوية.

وقد ركزت الأسلوبية على عدة عناصر منها السياق والقارئ العمـدة والمفاجـأة والتشبع وغير ذلك من العناصر التي يركز من خلالها على قراءة النص من كونه عمـلاً تواصلياً مع القارئ، وأمـا تعريفـات الأسـلوب المهمـة مـن مثـل الإضـافة والاختيـار والانحراف فإنها تمثل جوانب أساسية تكشف عن المنطلقات الجوهرية الي ينطلق منهـا هذا العلم، مع أن كل تعريف من هذه التعريفات لم يظل بمنـأى عـن السـلبيات، لكـن ذلك لم يقلل من فاعلية مثل هذه التعريفات ودورها الحاسم في قراءة النص الأدبي.

وقد تـبين بالإضـافة إلى ذلـك أن مصـطلح الانحـراف مصـطلح إشـكالي يمثـل إشكالية المصطلح النقدي العربـي الحـديث مـن جانـب، ويمثـل جـذوره التراثيـة مـع الكشف عن فاعليته ودوره في قراءة النص، أما الغرابـة فإنهـا تمثـل طريقـاً أساسـياً في الكشف عن الإجراء الأسلوبي وما له من تأثير في نفسية القارئ.

ويمثل الإجراء التطبيقي انعكاسات الطروحات الأسلوبية وكيفية الإفادة منها في قراءة النصوص الأدبية، وقد تمثل هذا من خلال الإجراءات الأسلوبية التي تتجسـد في النصوص التي استطاعت أن تعكس أهمية هذا النواع من القراءة وقدرته على التعامل مع النص الأدبي.

الهوامش

(١) رولان بورنوف وريال أوئيليه، عالم الرواية، ترجمة نهاد التكرلي، بغداد: دار الشؤون الثقافية، ١٩٩١، ص ٦٦.

(٢) شكري عياد: مدخل إلى علم الأسلوب، الرياض: دار العلوم للطباعة والنشر، ١٩٨٢: ص ص ٤٥- ٤٦. وانظر حول هذين المفهومين، شكري عياد: اللغة والابداع مبادئ علم الأسلوب العربي،، القاهرة، انترناشونال إكسبرس، ١٩٨٨: ص ٧٢-٩٠، وصلاح فضل: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٥: ص ١٥٤ وما بعدها، وأحمد درويش: دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، القاهرة: مكتبة الزهراء، ١٩٨٤: ص ١٠٨ وما بعدها وسعد مصلوح،:الأسلوب دراسة لغوية إحصائية القاهرة، دار الفكر العربي، ١٩٨٤: ص ٢٣ وما بعدها.

(٣) أ. ف. تشيتشرين:الأفكار والأسلوب دراسة في الفن الروائي ولغته، ترجمة د. حياة شرارة، بغداد: دار الشؤون الثقافية، د.ت. ص ٣٢.

(٤) المصد نفسه: ص ١٨٤.

(٥) شفيع السيد: الاتجاه الاسلوبي في النقد الأدبي، القاهرة: دار الفكر العربي، ١٩٨٦: ص ١٦٩. وأنظر شكري عياد: اللغة والإبداع مبادئ علم الأسلوب العربي، ص ١٣١. وصلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه واجراءاته، ص ٢٧ وما بعدها.

(٦) محمد الماكري، الشكل والخطاب مدخل لتحليل ظاهرات، بيروت: المركز الثقافي العربي، ١٩٩١: ص ٥-٦.

(٧) حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، بيروت: المركز الثقافي العربي، ١٩٩١، ص ٦٠.

(٨) رولان بورن وريال أوئيليه: عالم الرواية، ص ٤٢.

(٩) شكري عياد: مدخل إلى علم الأسلوب، ص ٤٧.

(١٠) ميشال بوتور: بحوث في الرواية الجديدة، ترجمة فريد انطزونيوس، بيروت: مكتبة الفكر الجامعي، ١٩٧١: ص ٣٤.

(١١) صلاح فضل،:علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ص ٢٣٢.

(١٢) ديفد لوج: لغة الرواية المحدثة الاستعارة والمجاز المرسل ضمن كتاب الحداثة تأليف مالكم بردابري وجيمس مافكار لن، ترجمة مؤيد حسن فوزي، بغداد: دار المأمون للطباعة والنشر، ١٩٩٠/ ج٢، ٢٥٩.

(١٣) الان روب جرييه: نحو رواية جديدة، ترجمة مصطفى إبراهيم مصطفى، القاهرة: دار المعارف بمصر، د.ت. ص٥٠.

(١٤) رولان بارت، الدرجة الصفر للكتابة، ترجمة محمد برادة، بيروت: دار الطليعة للطباعة والنشر، ١٩٨١: ص ٣٥.

المصادر والمراجع

أولاً: المصادر:

١- القرآن الكريم
٢- الأمدي، أبو القاسم الحسن بن بشر: الموازنة بين الطائيين، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت. د.ت.
٣- ابن أبي الإصبع المصري: تحرير التجبير، تحقيق د. حنفي محمد شرف، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، القاهرة، ١٣٨٣هـ.
٤- ابن الأثير، ضياء الدين بن الأثير: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، قدمه وعلق عليه د. أحمد الحوفي، ود. بدوي طبانهة، دار نهضة مصرر للطبع والنشر القاهرة د.ت.
٥- ابن الأثير، نجم الدين أحمد بن اسماعيل الحلبي: جوهر الكنز تحقيق د. محمد زغلول سلام، منشأة المعارف الاسكندرية، د.ت.
٦- ابن جعفر، أبو الفرج بن جعفر: نقد الشعر، تحقيق د. محمد عبد المنعم خفاجي، مكتبة الكليات الأزهرية، القاهرة ١٩٧٩.
٧- ابن جني، أبو الفتح عثمان: الخصائص د. محمد علي النجار، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٠.
٨- ابن رشد، الوليد، تلخيص كتاب طاليس في الشعر ضمن كتاب "فن الشعر" لأرسطوطاليس ترجمة د. عبد الرحمن بدوي، بيروت، ار الثقافة، ١٩٧٣.
٩- ابن رشيق، أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وأدابه ونقده، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، بيروت، مكتبة الهلال د.ت.

١٠- ابن قيم الجوزية، شمس الدين أبو عبد اله محمد: الفوائد المشوق إلى علوم القرآن وعلم البيان، إشراف لجنة تحقيق التراث، مكتبة الهلال بيروت د.ت.
١١- امرؤ القيس، ديوان القيس، تحقيق أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة، ١٩٩٦.
١٢- الجاحظ عمرو بن بحر: البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام، المجمع العربي الإسلامي، بيروت د.ت.
١٣- الجرجاني عبد القاهر:أسرار البلاغة، تحقيق هـ ريتر، دار المسيرة، بيروت ١٩٧٩. : دلائل الإعجاز ، تحقيق ،محمد رشيد رضا، دار المعرفة للطباعة والنشر ، بيروت، ١٩٨٧.
١٤- الجرجاني، القاضي علي بن عبد العزيز: الوساطة بين المتني وخصومه، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، بيروت١٩٦٦.
١٥- الحلبي، شهاب الدين محمود الحلبي :حسن التوسل إلى صناعة الترسل، تحقيق أكرم عثمان يوسف، وزارة الثقافة، بغداد، ١٩٨٠.
١٦- الرماني، أبو الحسن علي بن عيسى: النكت في إعجاز القرآن، ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، محمد خلف الله أحمد. ود. محمد زغلول سلام، دار المعارف، ١٩٦٨.
١٧- السجلماسي، أبو محمد القاسم الأنصاري: المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، تحقيق علال الغازي، مكتبة المعارف، الرباط ١٩٨٠.
١٨- سلامة بن جندل، ديوان سلامة بن جندل، قدم له راجي الأسمر، دار الكاتب العربي، بيروت ١٩٩٤.
١٩- سيبوية، أبو بشر عمرو بن عثمان بن قنبر: كتابة سيبويه، تحقيق وشرح عبد السلام هارون، دار القلم، بيروت ١٩٦٦.
٢٠- العسكري، أبو الهلال الحسن بن عبد الله بن سهل: كتاب الصناعيتن: تحقيق مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت ١٩٨٦.

٢١- العلوي، يحيى بن حمزة، الطراز، تصحيح سيد بن علي المرصفي، مطبعة المقتطف، مصر ١٩١٤.

٢٢- القرطاجني، أبو الحسن حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت ١٩٨١.

٢٣- القزويني، جلال الدين محمد بن عبد الرحمن القزويني: شرح التلخيص في علوم البلاغة، شرحه وأخرج شواهده نذمحمد هاشم دويدري، دار الجيل، بيروت ١٩٨٢.

٢٤- الكاتب علي بن خلف: مواد البيان، تحقيق حسين عبد الطيف، منشورات جامعة الفاتح، ليبيا ١٩٨٢.

قائمة المراجع

أ- العربية:

١- ابن ذريل، عدنان: اللغة والأسلوب، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٨٠.
:النقد والأسلوبية بين النظرية والطبيق، اتحاد الكتا ب العرب، دمشق، ١٩٨٩.

٢- أبو ديب، كمال: في الشعرية، مؤسسة الأبحاب العربية،بيروت، ١٩٨٧.

٣- أبو ناصر، موريس: إشارة اللغة الكلام، أبحاث نقدية، دار مختارات، بيروت، ١٩٩٠.

٤- أوكان، عمر: مدخل لدراسة النص والسلطة، إفريقيا الشرق، المغرب، ١٩٩١.

٥- بارت رولان: الدرجة الصفر للكتابة، ترجمة محمد برادة، دار الطليعة للطعبة والنشر، بيروت د.ت.

٦- البستاني، صبحي: الصورة الشعرية في الكتابة الفنية الأصول والفروع، دار الفكر اللبناني، بيروت، ١٩٨٦.

٧- بنيس محمد :ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، دار العودة، بيروت ١٩٧٩.

٨- بوزفور، أحمد: تأبط شعراً دراسة تحليلة في الشعر الجاهلي، نشر الفنك، الدار البيضاء، د.ت.

٩- بوتور، ميشال: بحوث في الرواية الجديدة، ترجمة فريد أنطونيوس، بيروت، مكتبة الفكر الجامعي، ١٩٧١.

١٠- بورنوف رولان، وريال أورئيليه: عالم الرواية، ترجمة نهاد التكرلي، بغداد، دار الشؤون الثقافية، ١٩٩١.

١١- تشيتشرين، أ.ف: الأفكار والأسلوب دراسة في النقد الروائي ولغتها ، ترجمة د. حياة شرارة. بغدد، دار الشؤون الثقافية، د.ت.

١٢- ثامر، فاضل: مدارات نقدية في إشكالية النقد والإبداع، دار الشؤون الثقافية والعامة، بغداد، ١٩٨٧.

١٣- ثورن ج، ب: النحو التوليدي والتحليل الأسلوبي ضمن كتاب "شكري محمد عياد، اتجاهات البحث الأسلوبي، دار العلوم، الرياض، ١٩٨٥.

١٤- جرييه، الان روب: نحو رواية جديدة، ترجمة مصطف إبراهيم مصطفى، القاهرة، دار المعارف، بمصر، د.ت.

١٥- جونيت، جيرار: البنيوية والنقد الأدبي، ترجمة محمد لقاح، افريقيا الشرق، المغرب، ١٩٩٠.

١٦- جيرو بيير: الأسلوب والأسلوبية، ترجمة منذر عياشي، مركز الإنماء العربي، بيروت د.ت.

١٧- حافظ، صبري: استشراف الشعر / دراسات أولى في نقد الشعر العربي الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة، ١٩٨٥ .

١٨- الداية، فايز: الجوانب الدلالية في نقد الشعر في القرن الرابع الهجري، دار الملاح للطباعة والنشر، دمشق، ١٩٧٨.

١٩- درويش، أحمد: دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، مكتبة الزهراء، القاهرة، ١٩٨٤.

٢٠- درويش، محمود درويش، دار العودة، بيرو ت١٩٨٩ .

٢٢- دنقل، أمل دنقل، دار العودة، بيروت ١٩٨٥ .

٢٣- ديفيد، لوج: لغة الرواية المحدثة الاستعارة والمجاز المرسل ضمن كتاب الحداثة، ج٢. تأليف مالكم بردابري وجيمس ماكفارلن، ترجمة مؤيد حسن فوزي، دار المأمون للطباعة والنشر، بغداد، ١٩٩٠.

٢٤ - راضي، عبد الحكيم: نظرية اللغة في النقد الأدبي، مكتبة الخانجي القاهرة، ١٩٨٠.

٢٥- ربابعة، موسى: التناص في نماذج من الشعر العربي، مكتبة حمادة، إربد، ٢٠٠٠.

٢٦- الرباعي، عبد القادر: عرار والفن، قراءة من الداخل، دار أزمنة، عمان، ٢٠٠٢.

٢٧- ريفاتير،ميكل: معايير التحليل الأسلوبي ضمن كتاب: "اتجاهات البحث الأسلوبي" د.شكري محمد عياد، دار العلوم الرياض، ١٩٨٥.

:الشكلانية الفرنسية ضمن كتاب: البنيوية والنقد الأدبي، ترجمة محمد لقاح، افريقيا الشرق، المغرب، ١٩٩٠.

: سميوطيقيا الشعر ودلالة القصيدة، ترجمة فريال جيوري عزول ضمن كتاب أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة مدخلاً إلى السيميوطيقيا، إشراف سيزا القاسم، ونصر حامد أبو زيد، دار الياس العصرية، القاهرة، ١٩٨٦.

٢٨- روبرت سي هوب: نظرية الاستقبال، مقدمة نقدية، ترجمة رعد عبد الجليل، دار الحوار، اللاذقية، ١٩٩٢.

٢٩- روثقن، ل، ك: قضايا في النقد الأدبي، ترجمة عد الجبارالمطلبي ومراجعة د. محسن جاسم الموسوي، دار الشؤون الثقافية والعامة، بغداد، ١٩٨٩.

٣٠- الزعبي، أحمد: سلطة الأسلوب، دار قدسية، اربد ١٩٩٢.

٣١- الزعبي، زياد: عشيات وادي اليابس، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٨.

٣٢- زكريا، ميشال: بحوث السنية عربية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٩٢.

٣٣- الزناد، الأزهر: دروس في البلاغة العربية، نحو رؤية جديدة، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٢.

٣٤- الزيدي، توفيق: أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث، دار التنوير للطباعة والنشر، ليبيا – تونس ١٩٨٤.

٣٥- السد، نور الدين: الأسلوبية وتحليل الخطاب، دار هومة للطباعة والنشر، الجزائر، ١٩٩٧.

٣٦- سويدان، سامي: دراسة النص الشعري العربي مقاربات منهجية، دار الآداب، بيروت ١٩٨٩.

٣٧- سويف، مصطفى: الأسس النفسية للابداع الفني في الشعر خاصة، دار المعارف بمصر، القاهرة، ١٩٧٠.

٣٨- السياب، بدر شاكر: ديوان بدر شاكر السياب، دار العودة، بيروت ١٩٨٩.

٣٩- السيد، شفيع: الاتجاه الأسلوبي في النقد الأدبي، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٨٦.

٤٠- شبتزر، ليو: علم اللغة وتاريخ الأدب ضمن كتاب اتجاهات البحث الأسلوبي، د. شكري محمد عياد، دار العلوم، الرياض ١٩٨٨.

٤١- شبنلر، برند: علم اللغة والدراسات الأدبية، دراسة الأسلوب، البلاغة، علم اللغة النصي، ترجمة محمود جاد الرب، الدار الفنية للنشر والتوزيع، الرياض، ١٩٨٤.

٤٢- الشرع، علي، بنية القصيدة القصيرة في شعر أدونيس،منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٧٨.

٤٣- شريم، جوزيف: دليل الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٤.

٤٤- صمود، حمادي: التفكير البلاغي عند العرب أسسه وتطوره إلى القرن السادس، منشورات الجامعية التونسية تونس، ١٩٨١.

الوجه والقفا في ملازمة التراث للحداثة، الدار التونسية للنشر، تونس ١٩٨٨.

٤٥- صوله، عبد الله: شعرية الكلمات وشعرية الأشياء في ديوان أغاني الحياة لأبي القاسم الشابي من خلال صلوات في هيكل الحب، دراسة ضمن كتاب دراسات في شعرية إعداد حمادي وآخرين، بيت الحكمة، قرطاج ١٩٨٨.

٤٦- طحان، ريمو ودينز بيطار: مصطلح الأدب الانتقادي المعاصر، دار الكتاب اللبناني، بيروت ١٩٨٤.

٤٧- عبدالله، محمد حسن: الصورة والبناء للشعري، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨١.

٤٨- عبد البديع، لطفي: التركيب اللغوي للآداب، دارالمعارف، القاهرة، ١٩٧٠.

٤٩- عبد العزيز، ألفت محمد كمال: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٤.

٥٠- عبد المطب، البلاغة والأسلوبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٤.

العلامة والعلامة والعلامية دراسة في اللغة والأدب الوطن العربي، القاهرة، د.ت.

٥١- عزام، محمد: الأسلوبية منهجاً نقدياً، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٨٩.

٥٢- العمري، محمد: تحليل الخطاب الشعري البنية الصوتية في الشعر، الدار العالمية للكتاب، المغرب، ١٩٩٠.

٥٣- عياد شكري: اللغة والإداع مبادئ علم الأسلوب العربي، انترناشيونال برس، القاهرة ١٩٨٨.

: مدخل إلى علم الأسلوب، دار العلوم، الرياض ١٩٨٢.

٥٤- عياشي، منذر" مقالات في الأسلوبية، منشوات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ١٩٩٠.

٥٦- عيد، رجاء، لغة الشعر، قراءة في الشعر العربي الحديث، منشأة المعارف بالاسكندرية ١٩٨٥.

٥٥-العيد ، يمنى : في معرفة النص ، دار الآفاق الجديدة ، بيروت ، ١٩٨٢

٥٧- غاليم، محمد: التوليد الدلالالي في البلاغة والمعجم، دار توبقال اللنشر، المغرب ١٩٧٨.

٥٨- الغدامي، عبد الله: الخطيئة والتفكير، النادي الأدبي، جدة، ١٩٨٥.

٥٩- فابر، بول، وباليون كريستيان: مدخل إلى الألسنية، ترجمة طلال وهبة، المركز الثقافي العربي بيروت، ١٩٩٢.

٦٠- فضل، صلاح: بلاغة الخطاب وعلم النص، وعالم المعرفة، العدد، ١٩٦٤، الكويت ١٩٩٢.

: البنائية، دار الشؤون الثقافية والعامة، بغداد، ١٩٩٠.



:علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٥.

٦١- كريسطيفا، جوليا: علم النص، ترجمة فريد الزاهي، مراجعة عبد الجليل ناظم، دار توبقال للنشر، المغرب، ١٩٩١.

٦٢- كليطو، عبد الفتاح: الأدب والغرابة، دراسات في الأدب العربي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨٢.

٦٣- كوهن، جون: بناء لغة الشعر، ترجمة أحمد درويش، الهيئة المصرية العامة لقصور الثقافة، القاهرة ١٩٩٠.

٦٤- لحميداني، حميد: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩١.

٦٥- ليفن، ر. سموئيل: البنيات اللسانية في الشعر، ترجمة الولي محمد والتوازني خالد، منشورات الحوار الأكاديمي، المغرب،١٩٩٨.

٦٦- الماكري، محمد :الشكل والخطاب مدخل لتحليل ظاهراتي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩١.

٦٧- المبارك، محمد: استقبال النص عند العرب، المؤسسة العربية للدراسات والنشرر،بيروت ١٩٩٩.

٦٨- المبخوت شكري: جمالية الألفة النص والمتقبل في التراث النقدي، المجمع التونسي للعلوم والأداب والفنون، بيت الحكمة، ١٩٩٣.

٦٩- محمد، الولي: الصوة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، المركز الثقافي العربي، بيروت ١٩٩٠.

٧٠- المسدي،عبد السلام: الأسلوبية، دار الكتاب العربي، ليبيا- تونس ١٩٧٧.

٧١- مصلوح، سعد: الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، دار الفكر العربي، القاهرة ١٩٨٤.

٧٢- مفتاح، محمد: تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت .١٩٨١

:في سيمياء، الشعر العربي، القديم دراسة تطبيقية، دار الثقافة، الدار البيضاء، ١٩٨٢.

:مجهول البيان، دار تويقال، الدار البيضاء، ١٩٩٠.

٧٣- مكاوي، عبد الغفار: ثورة الشعر الحديث من بودلير إلى العصر الحاضر ،الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٢.

٥٩- مونان، جورج: مفاتيح الألسنية: منشورات سعيدان، تونس ١٩٩٤.

٦٠- ناصف، مصطفى: الصورة الأدبية، دار مصر للطباعة، القاهرة د.ت

: نظرية المعنى في النقد الأدبي، دار الأدبي، دار الأندلس، بيروت ١٩٨١.

٦١- وهبة، مجدي، والمهندس كامل: معجم المصطلحات في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت١٩٨٤.

٦٢- ويليك، رينيه، ووارين أوستن: نظرية الأدب، ترجمة محيي الدين صبحي، مراجعة حسام الخطيب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٨٥.

٦٣- اليافي، نعيم: أطياف الوجه الواحد دراسات نقدية في النظرية والتطبيق، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ١٩٩٥.

٦٤- ياكسبون، رومان: قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر الدار البيضاء، ١٩٨٨.

٦٥- الملثم، البدوي: عرار شاعر الأردن، دار القلم، بيروت، ١٩٥٨.

المراجع الأجنبية

1-Anderegg Johannes: Literaturwissenschaftlische Stiltheories Vandenhoeung Ruprecht. Göttingen.

2- Graubner, Hans:Stiltik in Grundzüge der Literaturwissenscschaft Ban-dI. Literaturwisswnschaft. Deutscher Tascgenbuchverlag.Müchen. 1975

3- levin, Samuel, R: Interne und Externe Abweichung in der Dichtung. In Literaturwissenschaft und Linguistik. Band 11/1 Hrsg. Jens Ihwe. Athenaum 1971: statistische und determinierte Abweichung in poetischer sprache in : Mathematik und Dichtung N ymphenburger Verlagshandlung. Munchen 1974.

4-Plett, Heinrich. F: Textwissenschafl und Texanalyse. Semiotik, Linguistick. Rhetorik. Quelle und Meyer. Heidelberg. 1997.

5-Riffaterre, Michael:Struckurale Stilistik . List Verlag München, 1973.

6- Sanders, Willy: Linguistische Stilltheorie, propleme, prinzipien and moderne prespektiven des Sprachstil. Vandenhoech und Ruprecht in Göttingen. 1973.

7- Seidler Herbert. Allgemeine Stilistik. Vandenhoeck und Ruprecht. Göttingen. 1953.

ثالثاً: المقالات:

١- ابراهيم، نبيلة :القارئ في النص، مجلة فصول، المجلد الخامس، العدد الأول، أكتوبر نووفمبر وديسمبر، ١٩٨٤.

٢- أبو ديب، كمال: لغة الغياب في قصيدة الحداثة، مجلة الأقلام ،العدد ،٥، ١٩٨٩.

٣- البشير، محمود الحاجي: الفرجة الإنتاج الشعري والتقبل، سيميائية جمالية الخطاب الحديث، كتابات معاصرة، ١٩٩٣-١٩٩٤.

٤- بركة بسام: التحليل الدلالي للصور البيانية عند ميشل لوغوران، الفكر العربي المعاصر، العدد ٤٨- ٤٩، ١٩٨٢.

٥- بلحسن،عمار، القراءة، مدخل سوسيولوجي، مجلة الفكر العربي المعاصر، العددان، ٨٤-٨٥.، ١٩٩١.

٦- بنجدو، رشيد: قراءة في القراءة، مجلة الفكر العربي المعاصر، العدد ٤٨،المجلد الأول ١٩٨٨.

٧- حلواني، محمد خير: النقد الأدبي والنظرية اللغوية، مجلة المعرفة السورية، العدد ٢٢، ١٩٨٤.

٨- دياب، محمد عبد الحافظ :جماليات اللون في القصيدة العربية، مجلة فصول، العدد ٢، ١٩٨٥.

٩- الراجحي، عبده : علم اللغة والنقد الأدبي علم الأسلوب، مجلة فصول، العدد ٢، ١٩٨١.

١٠- ربابعة، موسى: ظواهر من الانحراف الإسلوبي في شعر مجنون ليلى، مجلة أبحاث اليرموك، العدد ٢، ١٩٩٠.

١١- سنجلاوي، إبراهيم: موقف النقاد العرب القدماء من الغموض دراسة مقارنة، مجلة عالم الفكر المجلد الثامن عشر، العدد الثالث، ١٩٨٩.

١٢- السمرة، محمود: اللغة والأسلوب في شعر عرار، مجلة مجمع اللغة العربية الأردني، العدد المزدوج، ٥-٦، ١٩٧٩.

١٣- شتريلكا،يوزف: الأسلوب الأدبي من كتاب مناهج علم الأدب ليوزفشتريلكا، ترجمة مصطفى ماهر، مجلة فصول العدد الأول ١٩٨٤.

١٤- صولة، عبد اله، الأسلوبية الذاتية أو النشوئية، مجلة فصول العدد الأول، ١٩٨٤.

١٥- عياد، محمود: الأسلوبية الحديثة محاولة تعريف، مجلة فصول، العدد الثاني، ١٩٨١.

١٦- عيد، رجاء: مفهوم الأسلوب وملامح البحث الإسلامي في التراث البلاغي والنقدي، بحث مقدم إلى مؤتمر النقد الأدبي الثامن، جامعة اليرموك، ١٩٨٩.

١٧- فاور، روجر: نظرية اللسانيات ودراسة الأدب، ترجمة د. سلمان الواسطي، مجلة الثقافة الأجنبية، بغداد ،العدد الأول ،١٩٨٤.

١٨- قطوس، بسام: مظاهر من الانحراف الأسلوبية في مجموعة عبد الله البردوني مرايا الليل ووجوده دخانية، مجلة دراسات ،المجلد التاسع عشر ،المجلد الأول ١٩٩٢.

١٩- الكبيسي، طراد: الانحراف في لغة الشعر المجاز والاستعارة، مجلة الأقلام، العدد ٨، ١٩٨٩.

٢٠- محمد، بلواهم: مفهوم الأسلوب من خلال ثلاثة نماذج من الكتاب المصريين، بحث مقدم إلى مؤتمر النقد الأدبي الثالث في جامة اليرموك، ١٩٨٩.

٢١- مرتاض، عبد الملك: حول دراسة النص الأدبي، مجلة الأقلام، العددان ٧- ٨، ١٩٨٢.

٢٢- المسدي، عبد السلام: محاولات في الأسلوبية الهيكلية: مساهمة الألسنية في تحديد الأسلوب الأدبي ضمن كتاب "قضايا الأدب العربي" مركز الدراسات والأبحاث الاقتصادية، تونس ١٩٨٧.

٢٣- المصري، عبد الفتاح: أسلوبية الفرد، الموقف الأدبي، العددان ١٣٥- ١٣٦، ١٩٨٢.

٢٤- مطلوب، أحمد: الشعرية، بحث مقدم إلى مؤتمر النقد الأدبي الثالث في جامعة اليرموك، ١٩٨٩.

٢٥- موركاروفسكي، يان: اللغة المعيارية واللغة الشعرية ،ترجمة وتقديم ألفت كمال الروبي، مجلة فصول، العدد الأول، ١٩٨٤.

٢٦- مونتيس، هوجو: الأسلوب والأسلوبية، ترجمة عبد اللطيف عبد الحليم، مجلة الثقافة الأجنبية، العدد الثالث، ١٩٨٣.

٢٧- الهاشمي، علوي: بنية اللغة الشعرية، بحث مقدم إلى مؤتمر النقـد الأدبي الثـاني، جامعة اليرموك، ١٩٨٧.

٢٨- المدلق، محمد بن عب الرحمن: موقف حازم القرطاجني مـن قضـية الغمـوض في الشعر مقارناً بمواقف النقاد السابقين، مجلـة جامعـة الملـك سـعود، المجلـد، الآداب (٢)، ١٩٩٢.

الأسلوبية

مفاهيمها وتجلياتها





عمان - شارع الملك حسين - مقابل مجمع الفحيص
هاتف : 96264651650+ - فاكس : 96264643105+
ص.ب : 367 عمان 11118 الأردن
E-mail: dar_jareer@hotmail.com

